UNIVERSITÉ DE PITEŞTI

FACULTÉ DES LETTRES

STUDII ŞI CERCETĂRI FILOLOGICE

SERIA LIMBI ROMANICE

Numéro 8/2010

Editura Universității din Pitești
2010

Editura Universității din Pitești

ISSN 1843-3979

Sommaire

I. Études littéraires

II. Études linguistiques

ÉTUDES LITTÉRAIRES

LITTÉRALISATION DU FIGURÉ ET (DÉ)MONSTRATION FANTASTIQUE.
VÉRA *ET* SĂRMANUL DIONIS *(*LE PAUVRE DIONIS*)*

Adriana APOSTOL
silvadius@yahoo.com
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

Les figures jouent dans le fantastique un double rôle: au niveau textuel et au niveau fictionnel. L'usage textuel du langage figuré est certes une propriété du discours littéraire en général, une caractéristique plutôt commune des textes littéraires mais aussi une marque stylistique individuelle qui tient au style propre de tel ou tel écrivain. L'intérêt au discours figuré dans le fantastique vient du fait que le fantastique y trouve conjointement sa matérialisation textuelle et fictionnelle.

Le discours figuré est porteur de valences à effet spécial dans le récit fantastique, puisqu'il est chargé de mettre devant le lecteur la possibilité de l'impossible, de revêtir le texte d'un manteau magique qui mette le lecteur en contact avec le mystère, l'inexplicable, le bizarre, le magique.

Dans ce travail nous allons nous arrêter sur une situation spéciale qui met en jeu la littéralisation du figuré au niveau macrofictionnel où la monstration fantastique devient aussi démonstration fantastique.

Mots-clés : figuré, littéralisation, fantastique

L'une des stratégies fictionnelles du fantastique est de développer « l'embryon » ou « l'esquisse de fiction » qu'est la figure[1]. La métaphore « Achille est un lion», que nous empruntons à Gérard Genette, est une petite fiction, si on la prend à la lettre, car « la métaphore, et plus généralement la figure, ou du moins les figures par substitution comme la métaphore ou la métonymie, l'antiphrase, la litote ou l'hyperbole, sont des fictions verbales et des fictions en miniature »[2]. Entre la figure et la fiction il y aurait donc une relation de type diachronique[3], car prendre au sérieux une figure devient source de fiction :

---

[11] Nous empruntons les termes à G. Genette dans sa théorie de la métalepse et le rapport entre la figure et la fiction. Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 2004, p. 17

[2]Ibidem, p. 18

[3] Tz. Todorov voit dans le discours figuré l'origine du fantastique : « Si le fantastique se sert sans cesse des figures rhétoriques » dit-il, « c'est qu'il y a trouvé son origine. Le surnaturel naît du langage, il en est à la fois la conséquence et la preuve : non seulement le diable et les vampires n'existent que dans les mots, mais aussi seul le langage permet de concevoir ce qui est toujours absent : le surnaturel. Celui-ci devient donc un symbole du langage, au même titre que les figures de rhétorique, et la figure est […] la forme la plus

Une fiction n'est en somme qu'une figure prise à la lettre et traitée comme un événement effectif, comme lorsque Gargantua aiguise ses dents d'un sabot ou se peigne d'un gobelet, ou lorsque Mme Verdurin se décroche la mâchoire pour avoir trop ri d'une plaisanterie, ou – de fictionnalité plus évidente, parce que d'effet moins plausible, lorsque Harpo Marx (ou un autre), à qui l'on demande s'il tient le mur auquel il s'adosse, s'écarte dudit mur, qui s'effondre aussitôt : « tenir le mur » est une figure courante, que ce gag, en la littéralisant, convertit en (ce que nous appelons) fiction [1].

On ajoute un exemple de Gautier dans *Le Club des Hachichins*, où l'expression « mourir de rire » est prise à la lettre et les « hachichins » faillent réellement mourir de rire : l'un des participants, un « personnage » dit Daucus-Carota (personnage du conte d'Hoffmann, *La Fiancée du roi*) prononce les mots : « C'est aujourd'hui qu'il faut mourir de rire ! » et voilà la suite : « Arrêtez ! j'étouffe ! j'étrangle ! Ne me regardez pas comme cela …ou faites –moi cercler, je vais éclater … », et « malgré ces protestations moitié bouffonnes, moitié suppliantes, la formidable hilarité allait toujours croissant » jusqu'à ce que « la frénésie joyeuse était à son plus haut point ; on n'entendait plus que des soupirs convulsifs, des gloussements inarticulés. Le rire avait perdu son timbre et tournait au grognement, le spasme succédait au plaisir ; le refrain de Daucus-Carota allait devenir vrai »[2].

Le trope, dit C. Kerbrat-Orecchioni, « évoque toujours, ne serait-ce que pour la dénoncer comme illusoire, la possibilité de la situation dénotée littéralement »[3]. C'est de cette évocation sous-jacente du sens littéral que le récit fantastique tire son emploi particulier du figuré, opérant un renversement des niveaux dans l'interprétation des figures rhétoriques et suggérant/montrant ainsi la possibilité matérialisée de la situation dénotée littéralement.

Le fonctionnement standard des tropes (au sens étendu, qu'en donne Kerbrat-Orecchioni) est le suivant : le sens dérivé remplace le sens propre et s'actualise prioritairement, autrement dit, il y a un renversement de niveau sémantique : le sens littéral est dégradé en contenu connoté (sans

---

pure de la littéralité. » Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970, pp. 86 -87

[1]Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Editions du Seuil, Coll. Poétique, Paris, 2004, p. 20

[2]Gautier, Th., *Le Club des Hachichins*, in *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981, pp. 220-224

[3] Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, p. 151

être pour autant complètement effacé), alors que le sens dérivé devient le contenu dénoté (donc principal)[1]. Par l'interprétation littérale du figuré, le sens littéral qui devrait être second et marginal devient premier et, dans le fantastique, il est le seul à s'actualiser, ce qui engendre une perturbation de la cohérence. Certes, le procédé n'est pas l'apanage du seul domaine fantastique, le théâtre comique ou, encore plus souvent, l'absurde en font pareillement usage, car la littéralisation entraîne la perturbation de la cohérence, d'où l'absurde des situations ou l'effet comique du malentendu. Mais, la possibilité de l'interprétation non-tropique peut engendrer un effet de bizarrerie effrayante par la transition du niveau purement textuel à celui fictionnel. Encore plus déconcertant l'est-il quand le sens littéral exprime lui même la possibilité de l'effacement des limites entre des plans différents : mort-vie, réalité-rêve / rêve-réalité, esprit-matière, etc.

Au niveau macrofictionnel, le récit fantastique peut se construire tout entier comme la réalisation du sens propre d'une expression figurée. Il suffit de penser au début de *Véra* : « L'Amour est plus fort que la Mort » et l'on comprend que le récit entier construit sa fiction à partir de cette esquisse fictionnelle comprise dans les mots de Salomon. *Véra* développe l'analogie métaphorique de l'incipit et le récit devient la (dé)monstration de l'expression « l'amour est plus fort que la mort », Véra est ressuscitée puisque « les idées sont des êtres vivants ». On se rappelle à la fois *Une heure ou la vision* de Nodier et *Ligeia* de Poe, l'atmosphère romantique, le faste figural de la poétique de la communion vie-mort, d'un côté, et l'impossibilité d'identifier la nature des événements représentés par la « technique du trompe-l'œil »[2], de l'autre côté.

L'événement fantastique - la résurrection de Véra - est préparé par tout un appareil rhétorique dont la lecture s'avère littérale : « Les perles étaient encore tièdes et leur orient plus adouci, *comme par la chaleur de sa chair* » ; « ce soir l'opale brillait *comme si elle venait d'être quittée* et *comme si le magnétisme exquis de la belle morte la pénétrait encore* » ; « la chambre *semblait joyeuse et douée de vie, d'une façon plus significative et plus intense que d'habitude* » ; « ce soir-là, *on eût dit que*, du fond des ténèbres, la comtesse Véra s'efforçait adorablement de revenir dans cette chambre tout embaumée d'elle »[3]. L'interprétation littérale de ces comparaisons suggère la possibilité de l'événement surnaturel attendu par

[1] Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986, pp. 96-97
[2] Voir à ce sens Bouvet, R., *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique dans la littérature*, Coll. L'Univers des discours, Balzac-Le Griot éditeur, Québec, 1998, pp. 98-110
[3] Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1980, pp. 53-55

le comte, qui le réclame à travers quelque force magnétique obscure (« magnétisme exquis de la belle morte »). Il est aussi à remarquer que le récit avance dans la préparation de la monstration fantastique par des coups suggestifs, identifiables dans ces modalisateurs à rôle de « softeners » ou adoucisseurs du surnaturel: « sembler », « paraître », « on eût dit », « comme si ».

Suggérée sur le mode figuré, l'apparition de Véra y est nécessitée. Au « jeu » de la ressuscitation participe aussi un personnage externe, Raymond, le vieux serviteur. Après les funérailles, une fois rentré chez lui, le comte dit à Raymond de *leur* servir le souper vers dix heures, par ce pluriel faisant référence à lui et à Véra. En plus, il lui donne des indications en ce qui concerne leur nouveau mode de vie : isolés, sans d'autres serviteurs, sans recevoir personne.

L'attitude du vieux serviteur est une sorte de mode d'emploi de la lecture fantastique, une image en miroir du lecteur dans sa propre prise de position par rapport aux faits racontés : il pense d'abord que son maître est la victime d'une attaque de désespoir et d'égarement déclenchée par la perte de sa femme, mais petit à petit, il en devient lui-même « dupe », il partage l'illusion, car une fois qu'il exécute les ordres « à la lettre », le « jeu funèbre » commence : « Il sortit de la chambre, exécuta les ordres à la lettre et, le soir même, l'insolite existence commença ».[1] Le comte commence à vivre sur le mode du « comme si » et se crée un « mirage terrible ». Dans *Véra*, la comparaison n'est pas du tout un simple ornement , un procédé purement esthétique, elle a un rôle particulier, un usage qui n'est point une caractéristique individuelle mais, comme on le verra par la suite, une particularité du fantastique : la description des objets ou la présentation d'un événement sur le mode du « comme si », ou plus largement, sur le mode de l'analogie, sert à établir un rapport entre le monde du possible et celui de l'impossible, de l'inimaginable, de l'informulable conceptuellement, de « l'indicible » qui n'a pourtant d'existence que dans le langage. Sous-jacente, la lecture à la lettre des figures rhétoriques qui annoncent la résurrection de Véra amènera le lecteur à en être dupe lui aussi et, comme Raymond, il finira par « s'abandonner tout entier au magnétisme effrayant dont le comte pénétrait peu à peu l'atmosphère autour d'eux »[2]. Les effets y sont fortement concentrés : de la figure à la fiction (un principe magnétique devient argument de départ du récit, ou, pour la problématique qui nous occupe, le récit est le développement d'une expression figurée :

---

[1] Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1980, pp. 52

[2] Idem

« l’amour est plus fort que la mort ») et des mots aux choses (des figures rhétoriques, surtout des comparaisons, à la résurrection de Véra).

L’on retrouve une stratégie similaire dans *Sărmanul Dionis* (*Le Pauvre Dionis*), à cette différence que le projet d’Eminescu est d’une envergure plus grande. La prose fantastique d’Eminescu est philosophique, pour la plupart des critiques. C’est ainsi qu’elle relèverait, par la mise de la construction fantastique au service d’un système d’idées, d’un « fantastique doctrinaire »[1]. La mise sur le même plan syntagmatique du rêve et de la vie est le fruit d’une méditation profonde, d’une philosophie (d’origine schopenhauerienne, kantienne) assumée, mais aussi de la nostalgie d’une condition humaine ordonnée selon un principe cosmologique unitaire.

Le syntagme « la vie/le monde est un rêve » est récurrent chez Eminescu, il revient avec insistance dans sa poésie et dans sa prose, à tel point que l’on a parlé de son œuvre en totalité comme une théorie et une pratique du rêve[2]. La conjonction des deux - théorie et pratique / motif et figure - dans le même récit est rendue possible justement par cet usage « déviant » du figuré qui conjugue métaphorisation textuelle et littéralisation fictionnelle.

La multiplication de la personnalité, le passage d’un univers à l’autre, d’une époque à l’autre sont la conséquence fictionnelle du principe philosophique de la relativité du temps et de l’espace posé dès le début du récit et actualisé au niveau de l’histoire :

> …*În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru. (...) Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri care sunt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni şi asirieni, atuncea în adâncurile sufletului coborându-ne, am putea trăi aievea în trecut şi am putea locui lumea stelelor şi a soarelui. (...) Să trăiesc în vremea lui Mircea cel Mare sau a lui Alexandru cel Bun – este oare absolut imposibil?(...) Dac-aş putea şi eu să mă pierd în infinitatea sufletului meu pân’în aceea fază a emanațiunii lui care se numeşte epoca lui Alexandru cel Bun de exemplu ... şi cu toate acestea...* [3]

[1] cf. Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, pp. 221-274

[2] Marina Mureşanu Ionescu traite de l’onirisme dans une approche comparative de l’œuvre de Nerval et d’Eminescu. Mureşanu Ionescu, M., *Eminescu et Nerval – Un intertexte possible*-, Ed. Institutul european, Iaşi, 2008, p.95

[3] Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, in Proză, Editura Cartex 2000, Bucureşti, 2009, p. 24

Les réflexions métaphysiques sont distribuées de manière symétrique, l'introduction de Dionis dans la matière du récit est précédée par ses réflexions ; de même, l'entrée dans le monde de Dan (celui du rêve ?) se fait à travers l'accès à ses pensées. « Le rêve est une vie et la vie est un rêve ». Au niveau de l'histoire, le rêve du moine Dan est la vie de Dionis, mais aussi transition d'un temps passé à un temps futur ; le rêve de Dionis est la vie de Dan et déplacement rétrospectif au temps d'Alexandre le Bon. La question rhétorique : « Est-il donc étonnant que pour lui le rêve fût une vie et la vie un rêve ? »[1] reçoit une réponse au niveau de la fiction par l'enchevêtrement de deux univers fictionnels, les deux histoires de Dionis - Dan, que le lecteur est amené à interpréter tantôt comme du rêve, tantôt comme de la réalité, à tel point que la question de l'effacement des limites entre esprit et matière prend des formes hamletiennes dans le discours conclusif du narrateur hétérodiégétique : « Mais était-ce un rêve ou non ? Voilà la question » (n.t.)[2].

Le passage du rêve à la réalité et de la réalité au rêve, ou, plus largement, de l'esprit à la matière, est rendu possible par le langage qui reçoit une valeur performative au niveau de la fiction. Tel est d'ailleurs le fonctionnement des formules magiques qui transformeraient la réalité par le langage, car le résidu superstitieux des vœux ou des formules stéréotypes en général, devient central dans le fantastique, où l'on agit sur le réel avec des mots.

Le figuré tend vers une lecture littérale, car l'exagération engendre le surnaturel (voir par exemple la métamorphose diabolique de Ruben, le paysage lunaire dans *Sărmanul Dionis*). En plus, le discours figuré est déployé dans la (dé)monstration fantastique, il est point de départ du récit fantastique qui met en fiction la situation dénotée littéralement par une expression figurée. Au niveau macrofictionnel, le récit entier peut être considéré comme le développement d'une expression figurée, il est alors à la fois monstration et démonstration, relevant de ce que Sergiu Pavel Dan appelle fantastique doctrinaire. L'actualisation de la figure peut se faire dans le passage d'un épisode fictionnel à l'autre (au niveau microfictionnel), elle devient ainsi générateur de fantastique. Dans *Sărmanul Dionis* (*Le Pauvre Dionis*), par exemple, au niveau de la fiction, le rêve de Dan est littéralement la vie de Dionis et inversement, ce qui

---

[1] *„Lucruri mistice, subtilități metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet – e minune oare că pentru el visul era o viață și viața era vis?"*, Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, in Proză, Editura Cartex 2000, București, 2009, p. 26

[2] *„Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea"*

thématise et dramatise l'indétermination du sens. Toute possibilité de délimitation entre être et paraître est sabotée (même dans le discours conclusif du narrateur hétérodiégétique/extradiégétique qui s'annonce comme une neutralisation de l'hésitation mais qui ne fait en réalité que reposer l'indétermination de sens). Le langage en est contaminé, il se défait et la figure est transformée en événement fictionnel, d'où l'hésitation entre savoir que c'est une figure/un rêve/une illusion et croire en dépit de tout à sa réalité littérale.

Bibliographie

Bouvet, R., *Etranges récits, étranges lectures. Essai sur l'effet fantastique dans la littérature*, Coll. L'Univers des discours, Balzac-Le Griot éditeur, Québec, 1998

Eminescu, M., *Sărmanul Dionis*, in *Proză*, Editura Cartex 2000, Bucureşti, 2009

Gautier, Th., *Le Club des Hachichins*, in *Récits fantastiques*, Flammarion, Paris, 1981

Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction, Editions du Seuil*, Coll. *Poétique,* Paris, 2004

Kerbrat-Orecchioni, C., *L'Implicite*, Armand Colin, Paris, 1986

Mureşanu Ionescu, M., *Eminescu et Nerval – Un intertexte possible-*, Ed. Institutul european, Iaşi, 2008

Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975

Todorov, Tz., *Introduction à la littérature fantastique*, Editions du Seuil, Paris, 1970

Villiers de l'Isle-Adam, *Véra*, in *Contes cruels*, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1980

DE L'IMAGINAIRE COLLECTIF À L'AFFIRMATION DE L'IDENTITÉ. LA SPÉCIFICITÉ DES CONTES ET DES LÉGENDES SUISSES

OTILIA-CARMEN COJAN
otilia_bluish@yahoo.com
Université Alexandru Ioan Cuza, Iaşi, Roumanie

Résumé :
L'univers des contes est un monde qui mène une existence différente par rapport à la réalité quotidienne. Si on a le courage d'y entrer, on demeure fasciné par la beauté du paysage. Des lieux hantés, des personnages fantastiques et des histoires merveilleuses forment le noyau autour duquel se dresse un autre monde. Et l'on découvre que, outre des fées, des elfes, des ogres, des monstres ailés et des sorcières méchantes il y a tout un panorama de figures imaginaires qui habitent un monde merveilleux, créé par la force imaginative des ancêtres, mis à l'abri du temps et de son pouvoir destructif par la force de l'oralité et par l'amour pour les mystères. La Suisse est un de ces mondes où les légendes et les contes défient la modernité à une époque profondément marquée par le processus de globalisation.
De nos jours, la Suisse raconte ses histoires merveilleuses. Tout en redonnant aux légendes d'antan le charme que l'on a été peut-être tenté de croire perdu, elle affirme son identité et témoigne du pouvoir créatif de son imaginaire collectif.
Mots-clés : La Suisse, légendes, contes, littérature populaire, identité

Toute démarche critique qui vise à prouver l'existence d'une spécificité des contes et des légendes appartenant à tel ou tel autre peuple doit s'appuyer d'abord sur l'origine étymologique de ces deux termes pour déceler ensuite la pluralité des sens qui y résident et pour arriver finalement à en tirer des conclusions concernant leurs particularités. Les contes populaires et les légendes s'inscrivent dans ce qu'on appelle littérature orale mais se distinguent par le fait que ces dernières supposent des événements historiques bien identifiables tandis que les contes inventent une histoire dont ils ne fournissent pas une explication. Provenant du latin *« legenda »* et renvoyant à *« ce qui doit être lu »*,[1] la légende visait dans une première acception les récits édifiants de la vie des saints et des martyrs, textes qui étaient lus dans les couvents lors des services religieux. Cette signification initiale du terme va souffrir plusieurs changements et

[1] Voir les significations du mot « légende » selon *Le Littré*, *Le Dictionnaire de la langue française*, en ligne sur http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?rand=&requete=legende site consulté le 30 octobre 2010

aboutira à représenter tout récit fictif, transmis d'habitude par voie orale, faisant parfois appel au merveilleux, renvoyant dans d'autres contextes même au mythe, dans le sens qu'elle raconte quelque chose dont personne n'a jamais pu prouver l'existence. La légende se différencie du conte par le noyau autour duquel elle se construit. Car il y a toujours dans une légende un élément clé (un personnage, un lieu, ou une histoire) qui devient son fondement. Elle s'appuie sur des sources traditionnelles, populaires et folkloriques mais peut être aussi la création d'un conteur.

Contrairement à la légende qui se place plutôt du côté de la véridicité, le conte est censé être délibérément fictif. Étymologiquement « *conte* » provient du latin « *computare* » qui signifie « *dénombrer* », « *tenir une liste* ». [1]On le considère avoir été engendré par l'imagination populaire, collective ou individuelle, ou issu des récits mythiques qu'il a désacralisés et auxquels il a emprunté des thèmes et une modalité spécifique de représenter le monde. L'élément commun du conte et de la légende est le fait que les deux témoignent des mœurs et des traditions caractéristiques à certains peuples à un moment donné. Ils s'inscrivent dans telle ou telle autre communauté et deviennent partie prenante de celle-ci, en la dévoilant aux autres communautés et en constituant son élément spécifique. Chaque peuple à ses contes et ses légendes à lui et se définit en tant que tel, par l'intermédiaire de ces contes et légendes, qui traduisent une certaine mentalité et une certaine perception du monde propre à ce peuple-là.

Les Suisses représentent un de ces peuples qui préservent leurs trésors anciens et qui osent se tenir debout face à une modernité dévoratrice d'identité et de valeurs des nations qui en sont fières. L'univers des contes suisses et des récits merveilleux se déploie à nos yeux, pareil à un arbre étrange qui choisit de fleurir, une nuit magique. Les légendes suisses se chargent de symbolisme et représentent beaucoup plus qu'une simple forme de communication orale. Elles s'inscrivent dans l'histoire de ce peuple, elles sont le peuple même, constituant un véritable trésor culturel et identitaire. Les légendes témoignent sans doute de la richesse de l'imaginaire collectif d'un tel ou tel autre peuple, donnant à voir les sources intimes du devenir socioculturel de cette nation-là. Elles influencent de manière indubitable la création littéraire constituant le plus souvent des sources inépuisables d'inspiration. Lorsqu'on a commencé à enregistrer par

[1] Voir les significations du mot « conte » selon *Le Littré, Dictionnaire de la langue française* en ligne sur http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?rand=&requete=conte&submit=Rechercher site consulté le 30 octobre 2010

écrit tous ces contes et ces récits merveilleux provenant d'un ailleurs lointain on a commencé aussi à s'y inspirer et à s'imaginer que des paysages tout aussi fériques que ceux des légendes et des personnages tout aussi fantastiques que ceux des contes populaires pourraient peupler le monde des romans ou des nouvelles appartenant à la littérature culte.

Le retour à l'étymologie du mot « *légende* » nous indique le fait qu'initialement ce terme renvoyait au récit de la vie et des miracles d'un saint ou à l'histoire d'un lieu saint. Ensuite, le terme a été employé pour designer tout récit d'événements extraordinaires où intervenaient des puissances surnaturelles, situé néanmoins dans le temps et dans l'espace et utilisant souvent divers procédés d'authentification (les mots de témoins). Cependant il faut aussi rappeler la distinction faite en allemand, – à la différence du français qui n'enregistre pas ce détail, – entre *Légende* (à caractère sacré) et *Sage* (légende profane) même si une délimitation exacte entre ces deux termes n'est pas possible. Une légende explique l'apparition du merveilleux par le Dieu des chrétiens ou l'un de ses représentants (ange, saint); tandis qu'une légende profane (sage) impute ce merveilleux aux puissances les plus diverses (diable, démons, nains, sorcières, etc.).[1] « En Suisse, des récits légendaires (des deux types) apparaissent d'abord sous la plume de chroniqueurs tels Johannes Stumpf, Renward Cysat, Christian Wurstisen, Aegidius Tschudi et Petermann Etterlin, de collectionneurs d'anecdotes comme Conrad Lycosthenes, Theodor Zwinger (1533-1588) ou Simon Goulart, puis d'écrivains voyageurs comme Philippe-Sirice Bridel, Johann Gottfried Ebel et Gottlieb Sigmund Gruner. »[2]

Dans un article intitulé *Les Légendes suisses : une forme de communication et son histoire*[3], Rudolf Schenda répertorie les divers sujets des légendes suisses tout en mettant en évidence la puissance créatrice de l'imaginaire suisse, la diversité qui fait son unicité :

> *Les légendes volent, comme la Renommée, de lieu en lieu, de bouche à oreille et du papier aux yeux – pour être mémorisées à court terme, puis remises en circulation par un nouvel acte de communication. Elles parlent d'aventures mystérieuses et de rencontres avec des forces et des êtres (des numina) venus de l'au-delà*

---

[1] Pour les informations concernant l'étymologie du mot *légende* voir l'article de Zeller, R., *Légendes* dans le *Dictionnaire historique de la Suisse* en ligne http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11302.php, site consulté le 24 septembre 2010

[2] Zeller, R., *Légendes* dans le *Dictionnaire historique de la Suisse* en ligne http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11302.php, site consulté le 24 septembre 2010

[3] Schenda, R., *Les légendes suisses: une forme de communication et son histoire* in *Les Suisses. Modes de vie. Traditions, mentalités*. Tome 3, sous la direction de Hugger, P., Ed. Payot Lausanne, Coll. Territoires, Lausanne, 1992

(des morts, des « âmes en peine », des dames blanches, des êtres diaboliques, les esprits de la terre, de la forêt, de la montagne ou de l'eau, des créatures sauvages, des géants et des nains, des plantes et des animaux). Elles mentionnent aussi de curieuses figures (héroïnes, seigneurs et sorcières, baillis et guerriers, chercheurs de trésors et magiciens) et des événements historiques singuliers (villes assiégées, batailles, apparitions célestes, catastrophes naturelles, famines, crimes et châtiments, rencontres de voyage, sauvetages). Et enfin, elles signalent des lieux, des monuments ou des objets requérant une explication (légendes « étiologiques » sur les Alpes, des arbres, des montagnes, des images, des ponts, des véhicules, des cloches, des cavernes, des églises, des croix, des machines, des cours d'eau, des régions incultes etc.)[1]

Les légendes seraient donc une série d'actes de communication qui, tout en circulant le long des siècles, s'enrichit au cours de ce passage et acquiert de nouvelles significations. La littérature populaire suisse nous fait découvrir des Dames Blanches, des châteaux hantés, des sorciers valaisans qui ont le pouvoir de se métamorphoser en loups et toute une série d'animaux sabbatiques qui revêtent les formes les plus diverses.

On découvre ainsi l'héritage culturel d'une nation riche en légendes et symboles mythiques. Un exemple est fourni par les légendes des Alpes Vaudoises qui constituent, aujourd'hui encore, un puits d'inspiration littéraire et artistique. Ainsi se fait-il qu'en 2007 paraît l'ouvrage de Lucienne Fontannaz, *Alpes vaudoises. Nos légendes*[2], inspiré des récits d'Alfred Cérésole recueillis dans *Légendes des Alpes vaudoises*[3] qui date de 1921. *La légende du jeune chasseur* qui a été chassé des Alpes est à l'origine de toutes les rumeurs concernant les esprits maudits qui habitent la montagne, notamment le sommet des Diablerets situé entre les pâturages d'Anzeindaz au Sud et de la vallée des Ormonts au Nord, qui est considéré un site dangereux car il abrite des esprits méchants et représente le lieu de rencontre des démons et des animaux sabbatiques. D'ailleurs le nom de *Quille du Diable*, donné au rocher qui prend la forme d'une tour que l'on voit au sud du Glacier de Tsanfleuron trouve son explication dans le bruit produit par les jeux de ces créatures-ci avec les rochers. On avait l'habitude de dire que les diables jouaient aux quilles. La légende dit que…

---

[1] Schenda, R., *Op. Cit*. p.1280-1282

[2] Fontannaz, L., *Alpes vaudoises. Nos légendes*, Publi-Libris, Lausanne, 2007

[3] Cérésole, A., *Légendes des Alpes vaudoises*, Payot&Cie, Lausanne, 1921 (premières éditions 1885) en ligne sur http://www.archive.org/stream/lgendesdesalpes00burngoog#page/n9/mode/1up site consulté le 24 septembre 2010

> … « *bien qu'il eût la garde des troupeaux et malgré les reproches et les supplications de ses parents, un jeune berger des Ormonts partait souvent vers les sommets les plus périlleux pour chasser le chamois. Un soir qu'il avait quitté l'alpage, il fut surpris par un orage violent alors qu'il était aux aguets sur des crêtes vertigineuses. Le tonnerre faisait trembler la montagne et les éclairs révélaient par instant les profonds abîmes qui l'entouraient. Epouvanté, transi, égaré, il pensait : « Jamais je ne sortirai d'ici vivant… » Soudain, un ébranlement formidable secoua les rochers auxquels il s'agrippait. Le Génie de la montagne apparut, terrifiant, et, d'une voix puissante qui s'entendait malgré le tonnerre, il s'écria : « Berger audacieux ! Comment oses-tu venir chasser dans mon domaine ! Je n'attaque pas les bêtes sur l'alpage de ton père, moi ! » Le Génie disparut brusquement, emportant l'orage avec lui. Alors que les Alpes réapparaissaient tout autour, le jeune pâtre recouvra ses esprits comme après un affreux cauchemar. Retrouvant son chemin abrupt, il prit son fusil et courut sans se retourner en direction de son chalet. Depuis ce jour, il ne délaissa plus jamais ses troupeaux pour partir à la chasse.* »[1]

Evidemment le long des années cette légende a reçu beaucoup d'influences et on peut encore l'entendre raconter quelque part, modifiée ou enrichie d'autres détails, mais l'axe central de l'histoire demeure le même. Le jeune chasseur a été puni par le Génie de la montagne d'avoir trop osé. Mais il y a aussi une leçon tirée de l'expérience, que le chasseur aujourd'hui devenu grand-père raconte peut-être à ses neveux.

D'autres légendes ont comme protagonistes des créatures fantastiques, aux pouvoirs surnaturels qui effrayent et fascinent dans la même mesure les habitants d'un monde caché aux yeux de ceux qui s'avèrent aveugles d'en saisir le charme. S'il fallait énumérer quelque unes de ces créatures vivant aux monts les plus connues seraient sans doute *La Vouivre*, *Le Drac* ou *Le Dari*. Ils habitent l'eau du Rhône, la forêt ou tout simplement le ciel. Mais où qu'ils aillent, ils sèment de la panique parmi les villageois des montagnes qui essaient de les apprivoiser et d'adoucir leur impétuosité. La légende raconte que *le Drac* était une effroyable créature des fleuves, qu'elle avait des nageoires transparentes comme les poissons, des orteils palmés, de longs cheveux verdâtres et des yeux tristes. La légende raconte que cette étrange créature vivait dans les profondeurs du Rhône, là où il faisait très froid, et qu'elle veillait sur des trésors et des passages secrets. On dit que *le Drac* aimait surtout les enfants ; pas pour jouer avec eux mais pour les emprisonner dans les profondeurs du fleuve pour des raisons qui demeurent inconnues. *Le Dari* est un être tout aussi

[1] Fontannaz, L., *Op. Cit*. p. 32

effrayant qui a l'habitude de payer visite aux habitants du Pays de Vaud. Et même s'il ne mange que des poules et des renards on ne cesse de le chasser afin de mettre fin à ses actions terrifiantes :

> *On entend crier affreusement à la lisière du bois de Corges. La nuit suivante on dépose dans un champ une écorce de courge pleine de lait, on fiche en terre une bougie allumée et on s'enfuit a toutes jambes. Au matin la bougie est éteinte et il n'y a plus de lait dans la calebasse. C'est le Dari !*
>
> *– Mais pourquoi la petite bougie ?*
> *– Parce que la lumière l'attire.*
> *– Et le lait ?*
> *– Pour l'adoucir.*
> *– Mais êtes-vous sûr…*
> *– Pas de discussion ! C'est le Dari qui est revenu !*
>
> *Il égorge et il saigne les poules, puis il égorge le renard. Il pousse des cris abominables. C'est un sorcier et un diable. Il va au sabbat, il tarit les honnêtes petites sources, il chie dans les puits, il a les pattes plus courtes d'un côté à force de courir sur les pentes, il est jaune avec des yeux rouges qui fument.*[1]

La Vouivre est un énorme serpent volant qui survole les sommets tout en émettant des flammes. Les habitants tout comme les voyageurs étaient terrifiés à son apparition car ils craignaient de ne pas être dévorés par l'affreuse créature.

> *La Vouivre est un gigantesque serpent volant qui s'élève au-dessus des sommets à grand bruit tout en décrivant d'immenses courbes. Elle émet une haleine brûlante de flammes et d'étincelles qui illuminent son habit d'écailles luisantes et les plis de ses ailes démesurées. Sur sa tête, elle porte un diadème scintillant et sur son front un oeil unique qui, tel un diamant lumineux ou une étoile, l'éclaire lors de ses voyages nocturnes. Cette lumière intense révèle sa présence au loin. Quand il lui arrive de choisir un lac ou une rivière pour s'y baigner, elle dépose avec soin son précieux bijou sur le rivage avant de se livrer à ses ébats. Plus d'un montagnard a tenté de s'approcher en tapinois pour atteindre le joyau alors que la vouivre jouissait de sa baignade. L'un d'eux, près de Fontanney sur Aigle, a été surpris par le dragon crachant feu et soufre. Il est rentré chez lui, battu, ses vêtements entièrement brûlés. En revanche, un autre habitant du pays a eu le bonheur de s'approprier le diamant. Par son courage, il a procuré la fortune à toute sa famille et assuré l'aisance des siens pendant plusieurs générations. Pendant l'hiver, la vouivre se cachait dans les eaux d'un lac des environs et, après s'être réveillée au*

---

[1]Chessex, J., *Qui veut chasser le Dari?* in *Portrait des Vaudois*, Actes Sud/Labor/L'Aire, Lausanne, 1982 p. 51-52

printemps, elle émergeait en brisant la glace qui l'avait retenue dans les profondeurs.[1]

Tous ces personnages fantastiques énumérés renvoient aux profondeurs de l'imaginaire collectif (suisse). Un retour à l'origine de ce concept nous rappelle la théorie de C. G. Jung, selon laquelle l'imaginaire collectif est un conglomérat qui réunit des formes et des structures qui nourrissent les cultures de l'humanité. A l'intérieur de ce conglomérat il y a toute une série de symboles qui demeurent à jamais dans l'inconscient collectif de tel ou tel autre peuple. Cet inconscient sort son énergie d'un patrimoine collectif d'archétypes imaginaires, qui représentent en fait le lot commun de l'humanité. Ainsi *l'anima* représente-t-il l'aspect féminin de l'âme, *l'animus* l'aspect masculin, *le dragon*, des forces inconscientes qu'il faut réussir à vaincre ou *l'ombre*, la partie obscure de soi. Ces archétypes se retrouvent, selon Jung, dans toutes les cultures, à la différence qu'ils prennent des formes spécifiques dans chacune d'entre elles. *Le Génie de la montagne*, *La Vouivre*, *Le Drac* ou *Le Dari* seraient censés de représenter des forces maléfiques inconscientes qu'il faut vaincre. Elles peuvent être répertoriées dans d'autres cultures aussi mais sous une autre forme, celle de la sorcière, du loup-garou ou de l'ogre. On peut donc affirmer que toutes les figures qui peuplent le monde des contes et des légendes suisses, incarnant des elfes, des fées ou des esprits maléfiques, proviennent d'une mémoire archaïque qui, selon Jung, demeure dans la structure intime de chaque collectivité, représentant au fait un cumul d'expériences psychiques provenant d'une humanité précédente.

Cependant demeure la question : qu'est qui fait la spécificité des contes et des légendes suisses ? C'est précisément leur diversité, fait qui traduit un parcours identitaire sinueux, soumis le long des siècles à des changements et des influences inévitables, mais un parcours qui dénote aussi l'existence d'une culture populaire commune aux Suisses.

La diversité des légendes et des récits merveilleux qu'on retrouve en Suisse s'explique peut-être aussi par la volonté et le désir de ce peuple de préserver son patrimoine national. Il comprend le faire tout en revenant sur ses contes populaires, en les enrichissant de nuances nouvelles mais en gardant intacte la source intime de leur provenance. Il y a chez les Suisses le goût de l'exploration des origines primordiales, le désir de se montrer fiers de ces origines-là, mais surtout le soin de ne pas perdre tous ses trésors inestimables dans la nuit des temps. Et quel autre moyen plus adéquat à le

[1] Fontannaz, L., *Op. Cit*. p. 42

faire que raconter toutes ces légendes aux jeunes générations, dans l'espoir qu'un jour elles vont les raconter elles aussi aux autres générations à venir.

Si au début les légendes étaient racontées sous la forme des récits oraux, ensuite elles ont pris la forme des récits écrits. Tout en interférant, ces deux formes de communication se sont influencées de manière réciproque et ont abouti à une cohabitation heureuse. Aujourd'hui on raconte des légendes mais on les lit aussi dans les pages des recueils populaires ou dans les pages des livres de bien des écrivains consacrés. C'est que la séparation entre littérature populaire et littérature culte loin de statuer ses frontières commence à suggérer une imminente, même nécessaire, collaboration entre ces deux côtés de la littérature universelle. Une fois dépassé le préjugé de la distance imposée entre l'oral et l'écrit nous commençons à nous enrichir de nos visions et de nos histoires différentes.

Alfred Cérésole répertorie à son tour d'autres légendes qu'il enregistre dans un recueil intitulé *Légendes des Alpes Vaudoises*. Le pays de Cérésole est habité par des êtres fantastiques qui représentent des personnifications d'angoisses et de craintes face aux mystères de la nature. On a affaire d'une part au monde des esprits bénéfiques : lutins, servans[1] et fées, et de l'autre côté à celui des êtres maléfiques : diables et démons, sorciers et sorcières, monde qui renvoie aux terribles procès de sorcellerie qui se sont déroulés au Pays de Vaud jusqu'au XVIIIè siècle.

Ainsi se fait-il qu'on entre dans un univers peuplé par *le Diablotin du Lavanchy*, par *les Lutins de Bedeyre* ou par le cirque de *Creux de Champ*. Cérésole raconte…

> *… « que les servans ne sont pas tous de gentils lutins, toujours prêts à rendre service moyennant une bolée de crème. Celui du Lavanchy était tellement farceur que son maître décida de s'en séparer. Encore fallait-il l'attraper : un servan, c'est aussi noir que la nuit et le jour, on ne le voit jamais. Une nuit, le maître du servan se cacha dans le galetas et s'endormit. Vers minuit, il se réveilla en sursaut ! De frayeur, ses cheveux se dressèrent sous son bonnet ! Là, devant lui, à la lueur d'une chandelle, un renard tricotait les poils de sa queue en faisant d'horribles grimaces. Notre gaillard s'enfuit et quitte la vallée. Mais attention, le servan, ce farceur, hante encore nos vieux mazots ! »*[2]

---

[1] Le servan était un lutin bienveillant qui protégeait les maisons des montagnards des attaques des voleurs

[2] Texte tiré de *Légendes des Alpes vaudoises – Diables et démons*, de Alfred Cérésole

Quant aux Lutins de Bedeyre, Cérésole dévoile au lecteur toute une cérémonie à laquelle participaient les farfadets et les diablotins lorsqu'ils se partageaient l'or de Prapioz :

> *C'est ici, sur les bords de la Bedeyre, que se réunissaient autrefois tous les lutins, farfadets et diablotins des environs. Autour d'un grand feu de bois où l'on fondait l'or de Prapioz, ils dansaient et festoyaient. Le partage avait lieu au clair de lune, ce qui, croyez-moi, n'allait pas sans bagarres ! Ici, sur les ruines d'un vieil hôtel païen, une modeste chapelle fut construite, devenant un lieu de pèlerinage. Chose curieuse, sur les ruines de cette chapelle, depuis longtemps disparue, on a trouvé des médailles romaines d'or fin et d'argent*[1]

Cérésole nous fait découvrir aussi la patrie de diablotins qui toutes les nuits de pleine lune folâtrent au bord des précipices :

> *Le cirque de Creux de Champ, avec ses 28 cascades, est la vraie patrie des Diablotins. Les nuits de pleine lune, sur le plateau de Pierredar, ils folâtrent au bord des précipices. Connaissant les cachettes du Diable-rex (diable roi), ils lui chapardent ses pépites d'or et ses rubis pour jouer à la marelle avec leurs compagnons les marmottes et les bambis. Il n'est donc pas surprenant de trouver des pépites d'or dans la Grande Eau. Ce sont les larcins de nos marmousets cornus.*[2]

Les descriptions présentées par Alfred Cérésole témoignent de l'existence d'un autre monde, situé en dehors du temps et de l'espace humain. Au-delà du visible il y a toujours l'invisible qui se déploie dans toute sa splendeur. Mais pour croire au merveilleux il faut qu'il y ait quelqu'un qui nous le montre, quelqu'un qui y croie aveuglement et qui veuille partager ses croyances. La contrée des légendes suisses est un territoire où le temps et l'espace se métamorphosent en atemporalité et omniprésence. Il y a de la magie, des êtres étranges et des objets ensorcelés, fruit d'un imaginaire appartenant aux ancêtres mais aussi résultat de l'évolution de cet imaginaire le long des millénaires. Les espaces peuplés par des êtres maléfiques ou bénéfiques s'entrecroisent dans les vallées des légendes suisses pour former un univers spatial qui fonctionne selon des lois internes bien précises. De tous ses mécanismes cachés, de toutes ses petites roues se dégagent des bruits aux résonances mythiques qui renvoient à l'existence d'un monde au-delà de la réalité, un monde qui forge sa propre réalité et qui loin de craindre sa disparition s'enrichit jour après jour

---

[1] Cérésole, A., *Op. Cit.*
[2] Cérésole, A., *Op. Cit.*

des contributions collectives ou individuelles des amateurs du fantastique. Les légendes recueillies par Alfred Cérésole témoignent, elles aussi, de la validité de la théorie jungienne. La dimension collective de l'imaginaire humain est un reflet des valeurs appartenant à une certaine culture à une époque donnée. Chaque société a, ce que Jung appelle, « *des mythes fondateurs* ». Et c'est à partir de ces mythes, à partir des archétypes et des symboles, qui transportent le long des siècles et des générations la culture populaire d'une certaine nation, que se fondent ultérieurement, par un processus de contamination symbolique et significative, les légendes et les contes.

Tout en parlant du contexte social des légendes Rudolf Schenda affirmait : « Les textes qui figurent dans un recueil de légendes sont détachés de leur contexte communicatif. Le lecteur ne sait pas qui furent leurs narrateurs ou narratrices, ni où ni dans quelles situations on les racontait ».[1] Cependant on considère que c'est précisément ce détachement du contexte communicatif initial qui fait possible le rattachement à un contexte social présent. D'ailleurs ce n'est pas le contexte social qui compte, car les légendes circulent d'un contexte à l'autre, c'est tout au contraire le fait qu'elles peuvent être transmises et retransmises indépendamment du contexte initial qui représente une sorte de piste de lancement vers d'autres possibilités d'affirmation. C'est tout aussi un mécanisme élaboré, une modalité d'enrichissement des légendes qui tout en volant de bouche en bouche et d'oreille à oreille, d'un contexte social à l'autre subissent des modifications se métamorphosant parfois de façon évidente. Une légende ce serait donc beaucoup plus qu'un simple acte de communication détaché de son contexte communicatif, une sorte de conglomérat où se réunissent toutes les possibilités communicationnelles de certains individus, situés dans des contextes similaires ou bien différents, à un certain moment donné. À ces possibilités communicationnelles s'ajoutent évidemment leurs capacités imaginatives qui contribuent de manière significative à la naissance, à la circulation et à la préservation des légendes engendrées.

Pour ce qui est de la fonction des légendes, le même Rudolf Schenda parle du fait qu'autrefois une légende avait aussi le rôle d'enseigner la morale. Car l'enchaînement des événements à l'intérieur d'un récit merveilleux aboutissait à une morale, ou en cachait une derrière ses apparences. Il affirme aussi que d'autres textes « démontrent certains faits de loi, imaginés ou réels (comme les légendes traitant du tracé d'une frontière). Ils chantent les louanges des amis et critiquent des ennemis […].

[1] Schenda, R., *Op. Cit*. p. 1282

Ils attribuent des causes aux catastrophes […]. Ils confirment des croyances. »[1] Voilà donc qu'un récit merveilleux a aussi des fonctions valorisantes. Il ne s'agit pas seulement de raconter une histoire mais aussi de faire comprendre à ceux qui les écoutent que chaque conte qu'on raconte constitue une pierre de plus à l'édifice civilisateur de l'humanité.

Car tout conte, toute légende et tous récits merveilleux représentent en fait des produits de l'imagination mais aussi des ébauches de réalité. D'une autre réalité. Une légende n'est rien d'autre qu'un autre monde. Parfois les habitants qui peuplent ce monde nous ressemblent, d'autres fois on y trouve les lieux et les événements qu'on retrouve aussi dans le monde réel. Il se peut aussi qu'on y rencontre des univers tout à fait différents par rapport au nôtre. La création, tout comme l'existence de cet autre monde, celui des légendes et du merveilleux, ne s'explique que par le besoin inné des mortels de se créer un espace à eux, qui ne puisse pas être atteint par la fugacité de leur existence. C'est une modalité de sortir de soi, de tromper la durée et d'assurer la perpétuation de l'imaginaire collectif d'une telle ou telle autre nation. En créant toujours de nouvelles légendes, en préservant les anciennes, l'humanité prend de la distance par rapport aux actions destructrices du temps. Car une légende est un de ces textes, l'une de ces histoires qui se mettent à l'abri du temps par l'effort de ses militants. Autant que l'on continuera à raconter nos légendes on ne cessera d'exister en tant qu'individus doués d'une capacité imaginative, créatrice de nouveaux symboles.

Bibliographie

Cérésole, A., *Légendes des Alpes vaudoises*, Payot&Cie, Lausanne, 1921 (première édition 1885) en ligne http://www.archive.org/stream/lgendesdesalpes00burngoog#page/n9/mode/1up site consulté le 24 septembre 2010

Chessex, J., *Qui veut chasser le Dari ?* in *Portrait des Vaudois*, Actes Sud/Labor/L'Aire, Lausanne, 1982

Fontannaz, L., *Alpes vaudoises. Nos légendes*, Publi-Libris, Lausanne, 2007

Francillon, R., Jakubec, Doris., sous la direction, *Littérature populaire et identité suisse, Récits populaires et romans littéraires : évolution des mentalités en Suisse Romande au cours des cent dernières années*, L'Age d'Homme, Lausanne, 1991

Jung, C. G.(auteur), Mcguire, W.(traduction), *Archetypes and the Collective Unconscious (The Collected Works of C. G. Jung, Vol. 9, Pt. 1), Princeton, 2 edition, 1969*

Le Littré, Dictionnaire de la langue française en ligne sur http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?rand=&requete=conte&submit=Rechercher et http://francois.gannaz.free.fr/Littre/xmlittre.php?rand=&requete=legende site consulté le 30 octobre 2010

[1] Schenda, R., *Op. Cit*. p. 1283

Schenda, R., *Les légendes suisses: une forme de communication et son histoire* in *Les Suisses. Modes de vie. Traditions, mentalités*. Tome 3, sous la direction de Hugger, P., Ed. Payot Lausanne, Coll. Territoires, Lausanne, 1992

Zeller, R., *Légendes* dans le *Dictionnaire historique de la Suisse* en ligne http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/f/F11302.php, site consulté le 24 septembre 2010

DÉPART ET RETOUR DES ENFANTS DANS TROIS PIÈCES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XXe SIÈCLE : LE RETOUR DE L'ENFANT PRODIGUE *DE GIDE,* LA SAUVAGE *D'ANOUILH ET* LE MALENTENDU *DE CAMUS*

Marco LONGO
mlongo74@hotmail.com
Université de Catane-Raguse, Italie

Résumé

Trois pièces de la première moitié du XXe siècle qui, tout en mettant en scène des rapports familiaux tendus et contrastants, racontent en même temps les tensions religieuses, sociales et humaines, ainsi que leurs conséquences, dans une Europe qui s'achemine vers la catastrophe de la Seconde Guerre Mondiale. Si Gide, Anouilh et Camus représentent leurs conflits intimes avec les figures parentales, leurs consciences d'intellectuels et d'hommes capables de juger leur temps se font porte-voix d'un malaise collectif face à l'absurdité des événements et des comportements humains.

Mots-clé : départ, retour, rapports familiaux, rébellion des enfants, société

> *Parfois, invisible de nuit, je suis resté penché vers une vitre, à longtemps regarder la coutume d'une maison. Le père était là, près de la lampe; la mère cousait […]; un enfant près du père étudiait; - et mon cœur se gonfla du désir de l'emmener avec moi sur les routes.*
>
> (A. Gide, *Les Nourritures Terrestres*)

Le mythème du retour-départ

Le théâtre français du XXe siècle a maintes fois (re)présenté la figure de l'enfant et ses rapports difficiles et contradictoires avec sa famille ou avec une des figures parentales. Il n'est pas difficile de lire à contre-jour les avatars du mythe du retour-départ de l'enfant au/du foyer. Les raisons de cet abandon et de ces retrouvailles peuvent être nombreuses et différemment reliées à l'existence des auteurs et à leur contexte historique et culturel. Au fil de la première moitié du XXe le théâtre a donc raconté les conflits historiques et sociaux de l'époque à travers la désintégration du foyer familial, en mettant en scène les tentatives de rébellion contre cette institution primordiale de la part des jeunes générations. Or, celles-ci se démarquent de leur origine mais, tout en s'y opposant et en s'en éloignant, ne réussissent pas à briser les liens qui les imbriquent. À ce sujet, nous ne retiendrons que trois exemples qui 'relisent' l'attitude de refus-acceptation

comme un mouvement de départ-retour des enfants par rapport aux parents. Tout lecteur averti reconnaîtra des variations, voire des déformations, de la parabole de l'enfant prodigue[1]: nous en analyserons en effet la relecture de Gide dans *Le Retour de l'enfant prodigue* (1907)[2]. À ce premier jalon suivra *La Sauvage* (1934)[3] de Jean Anouilh. Enfin, *Le Malentendu* (1944)[4] d'Albert Camus qui s'avère pourtant un bouleversement du mythe du retour de l'enfant-adulte. Les trois pièces sont donc axées sur des variations du mythème du départ-retour d'un enfant à cause d'une rébellion contre sa famille. Cependant, si le prodigue de Gide et Thérèse d'Anouilh n'arrêtent pas ce mouvement de départ-retour, Jan, le héros de Camus, revenu à son foyer après une longue absence, n'y trouve que la mort et par là même l'impossibilité de repartir. En fait, seuls le fils gidien et Jan métamorphosent, chacun à sa manière, le prodigue évangélique, tandis que Thérèse n'arrive pas à accepter un retour impliquant une stagnation impossible.

Or, pourquoi les avatars de ce mythème reviennent-ils constamment chez ces auteurs? Ce choix relève-t-il essentiellement d'une donnée autobiographique, ou s'agit-il aussi d'une problématique socioculturelle? Le premier pas est sans aucun doute celui de comprendre l'origine et la nature de la rébellion de chaque personnage.

De la mère rassurante à la mère meurtrière

C'est dans le détail textuel des rapports enfants-parents, tels que chaque auteur les échafaude, qu'il faut d'ailleurs retracer les causes de ces rébellions. En particulier, les mères, présentes dans les trois pièces, articulent de manière variée la figure maternelle. La mère gidienne ne fait que répéter les dogmes de la tradition pour les transmettre aux générations futures. Elle est la gardienne de la soumission aux décisions du mâle avec qui elle s'identifie sans efforts. Une «mère désemparée»[5], qui n'est jamais

---

[1] Il ne s'agit pas d'une citation 'telle quelle' du récit lucanien, mais des possibles relectures du mythème, selon les exigences et/ou la volonté des trois auteurs choisis.

[2] Le traité de 1907 a été adapté pour le théâtre en 1947 sans rien changer au fond du premier ouvrage. Dans cette étude nous nous référerons à la pièce. Pour les détails voir Gide, A., *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Gallimard, «N. R. F.», Paris, 2009, vol. I, p. 1408-1414.

[3] Rédigée en 1934, cette pièce fut mise en scène en 1938.

[4] Première ébauche en 1939, publication en 1944, dernière révision en 1958.

[5] Matt (von), P., *Fils dévoyés. Filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, préface par Jean-Marie Valentin, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, publié avec le concours du Centre National du Livre, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1998, p. 257.

intervenue dans les décisions du père tout en restant de côté, en prière pour le retour du fils égaré, mais qui enquête néanmoins sur les véritables motivations du voyage loin de la famille. La réponse du prodigue est éclairante, car il affirme ne pas s'être enfui pour chercher le bonheur, mais pour savoir qui il était. Une quête d'identité l'a donc mené à se rebeller, non tant à un ordre, son choix étant un droit pour lui, mais à la généalogie patrilinéaire; après son retour, il s'exclame:

> *L'ENFANT PRODIGUE*
> *Mon seul soin désormais c'est de ressembler à vous tous.*
> *LA MÈRE*
> *Tu dis cela avec résignation.*
> *L'ENFANT PRODIGUE*
> *Rien n'est plus fatigant que de réaliser sa dissemblance. Ce voyage à la fin m'a lassé*[1].

Or, si la fonction de la mère est, d'une part, vouée au rétablissement de l'ordre des mâles fixé à jamais (elle catalyse 'tendrement' les décisions du prodigue: ressembler à son aîné, régir les biens du père, prendre une femme, soumettre au même ordre ses propres enfants) pour qu'enfin la loi paternelle s'impose à toute tentative de diversité, d'autre part, c'est elle-même qui adresse le prodigue vers le puîné en lui dévoilant leur ressemblance. La mère, inexistant dans le récit biblique, (mais Gide n'aurait pu se passer de 'mettre en scène' une instance maternelle qu'il avait profondément intériorisée) devient dans cette relecture le pivot dénouant les conflits et proposant une issue. D'ailleurs, c'est elle qui se soucie de la conduite du puîné qui pourrait répéter les fautes du prodigue. C'est elle qui le lui confie pour que le prodigue assagi lui montre «quel déboire était sur la route» (p. 34), en manifestant en même temps sa fonction libératrice[2].

Contrairement à cette mère qui essaie de sauver ses enfants du danger qui les guette, hors du contrôle parental, Mme Tarde, mère de Thérèse, femme sans scrupules, obsédée par l'argent et par les hommes, ne réussit pas à voir le 'déboire' sur la route de sa fille tout en l'y acheminant. Cette attitude non maternelle se rattache à son incapacité de dominer son

---

[1] Gide, A., *Le Retour de l'enfant prodigue, Théâtre complet,* Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 1947, vol. III, p. 31. Dorénavant, nous citerons cette édition ne rapportant que le numéro de la page entre parenthèses.

[2] Tous les autres interlocuteurs joueront, de façons différentes, ce double rôle de personnages conséquents avec ceux de la parabole, et de libérateurs. Cf Claude, J., *Notice du Retour de l'enfant prodigue*, dans Gide, A., *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, *op. cit.*, p. 1411.

désir sexuel. Elle a en effet une liaison extraconjugale avec Gosta, un des musiciens de l'orchestre que M. Tarde dirige, et dont celui-ci est conscient: aux traits de «mère stupide» s'ajoutent donc ceux de «mère érotique»[1]. Elle n'a qu'une toute petite place dans le premier acte de la pièce, ce qui n'empêche le dramaturge de peindre un portrait impitoyable de cette femme qui, après avoir su que sa fille est amoureuse de Florent, veut mettre au courant Gosta, amoureux à son tour de Thérèse, pour éviter toute réaction agressive de celui-ci. M. Tarde, de sa part, affirme que c'est son devoir, en tant que père et directeur de l'orchestre, de le lui dire:

> *TARDE*
> *Après tout, je ne sais vraiment pas pourquoi nous aurions peur de lui annoncer cela! Qui est le maître ici?*
> *M*[me] *TARDE*
> *Je ne sais pas.*
> *TARDE*
> *Comment, tu ne sais pas? Qui est ton mari, le directeur de cet orchestre, le père de Thérèse?*
> *M*[me] *TARDE*
> *En principe, toi.*
> *TARDE*
> *Comment, «en principe» ? Je serai ferme.*
> *M*[me] *TARDE*
> *Fais comme tu veux, mais s'il te donne un mauvais coup, ne t'étonne pas.*
> *[…]*
> *TARDE*
> *[…] il exagère à la fin, ce garçon. Voilà treize ans que je ferme les yeux sur sa liaison avec toi. Qu'est-ce qu'il veut à présent ?*
> *M*[me] *TARDE*
> *Tu sais comme moi qu'il tient à la petite.*
> *TARDE*
> *Toute la famille, alors ? Je suis dans mon droit. Rien ne me fera reculer*[2].

M[me] Tarde est le catalyseur de la ruine du droit des mâles, fonction opposée à celle de la mère gidienne, déstabilisant le rôle du père.

---

[1] Matt (von), P., *Fils dévoyés. Filles fourvoyées, op. cit*., p. 256-262. En élargissant notre comparaison, on pourrait revenir sur certaines figures de mères mythiques que Vier a analysées dans le théâtre anouilhien : celle de Clytemnestre sied à Madame Tarde. (Vier, J., *Le Théâtre de Jean Anouilh*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1976, p. 34-35).

[2] Anouilh, J., *La Sauvage*, *Théâtre*, édition établie, présentée et annotée par Bernard Beugnot, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 2007, vol. I, p. 246. Dorénavant, nous citerons cette édition ne rapportant que le numéro de la page entre parenthèses.

D'ailleurs, la conversation avec Thérèse révèle les mobiles de cette femme: il faut que Thérèse ne se laisse pas échapper Florent et son argent.

> *Mme TARDE*
> *Ah! Ma petite, tu ne connais pas les hommes. Quand une femme qui sait s'y prendre s'offre à eux…*
> *Thérèse hausse les épaules.*
> *Mme TARDE continue, lorgnant Florent.*
> *Surtout un délicieux garçon comme lui […]. C'est un ange… Comme tu vas être heureuse, gâtée, comblée.*
> *Elle soupire.*
> *Ah! C'est un homme comme cela que j'aurais voulu, moi! J'ai beaucoup de déceptions avec Gosta, tu sais… quand tu ne vas plus être là, qui sait s'il ne va pas me quitter? Enfin, ton bonheur avant tout.*
> *Elle soupire, s'approche.*
> *Laisse-moi t'embrasser, tiens! Nous n'aurons peut-être plus l'occasion d'être seules. Tu es ma petite fille, après tout. C'est le soir d'un mariage que cela se sent, ces choses-là.*
>
> *THÉRÈSE se dégage un peu*
> *D'abord, ce n'est pas encore un mariage… Ensuite, tu sais que les accès de tendresse étaient plutôt rares entre nous…*[1]
> *[…]*
>
> *Mme TARDE*
> *Comme tu es dure. Les mères pourtant, tu devrais le savoir, ont le cœur tendre. Et puis, un tel soir… il y a des recommandations qu'elles doivent faire (p. 258-259).*
> *Elle prend une mine de circonstance.*

Elle ment tout en sachant mentir et Anouilh le met en relief du point de vue linguistique en ayant recours au glissement des pronoms je/elle, comme il le fait avec d'autres personnages dépourvus d'identité, tel Gaston dans *Le Voyageur*[2], ou à l'identité mise en doute, telle Amanda dans *Léocadia*, ou encore, comme c'est le cas, avec ceux qui sont porteurs d'une double identité.

Mme Tarde voudrait endosser le masque de la mère tendre et affectueuse, ce que Thérèse empêche par son refus opiniâtre, surtout

---

[1] Le rapport mère-enfant a été ultérieurement développé dans *Jézabel* et dans *Le Voyageur sans bagage*, deux pièces de la même époque. Cf McIntyre, H. G., *The Theatre of Jean Anouilh*, Harrap, London, 1981.

[2] Cf Longo, M., «Le Voyageur sans bagage de Jean Anouilh: un hommage à Pirandello?», *Coulisses. Revue de théâtre*, Théâtre Universitaire/Presses Universitaires de Franche-Comté, n. 35, avril 2007.

lorsque la mère comprend que la fille pourrait avoir révélé à Florent son plus intime secret: une interruption de grossesse. Thérèse le lui laisse croire et sa mère éclate:

> *Mme TARDE furieuse*
> *Oh! Et s'il ne voulait plus de toi, idiote!*
> *THÉRÈSE sourit*
> *Enfin, voilà un mot de toi!*
> *Mme TARDE*
> *C'est une affaire inespérée! Je ne te cache pas que je n'aurais pas cru qu'il t'épouserait. Embrasse-moi.*
> *THÉRÈSE*
> *Encore! Mais où veux-tu en venir?*
> *Mme TARDE*
> *Avec ces relations qu'il a, il faut qu'il te fasse une situation de premier plan. Ne renonce pas à ton art: dans un an, tu dois être une vedette (p. 259).*

Cette mère 'marchande' continue à projeter l'avenir de Thérèse aux dépens de Florent:

> *Mme TARDE*
> *Quoi qu'il en soit, ne le laisse pas une minute qu'il ne t'ait lancée […] (p. 259).*

Or, la mère de Jan, quant à elle, n'est pas moins 'marchande' que Mme Tarde; elle tue pour assouvir le rêve d'une vie et son besoin d'argent qui seul peut exaucer son désir; de plus, elle est complice du meurtre de son enfant dans la mesure où elle a oublié cet amour maternel qui lui permettrait de reconnaître Jan même après vingt ans d'absence, mais elle «a vieilli», «sa vue a baissé»[1]. Jan aurait pu se laisser reconnaître, ce dont le supplie sa femme Maria, pour rétablir cet ordre qui risque de se muer en désordre sans appel.

> *JAN*
> *Oui, mais j'étais plein d'imaginations. Et moi qui attendais un peu le repas du prodigue, on m'a donné de la bière contre mon argent. J'étais ému, je n'ai pas pu parler.*

D'ailleurs, la mère avait dit à Martha, la sœur de Jan, au début du premier acte: «il est plus facile de tuer ce qu'on ne connaît pas» (p. 161),

---

[1] Camus, A., *Le Malentendu, Caligula suivi de Le Malentendu,* Gallimard, «collection folio», Paris, 1958, p. 166. Dorénavant, nous citerons cette édition ne rapportant que le numéro de la page entre parenthèses.

car, tout en se disant lasse de ses crimes, elle ne voulait pas renoncer à leur rêve commun de partir vers la mer et le soleil. Le langage du cœur, dont Maria se fait porteuse et qui permettrait une reconnaissance immédiate, n'est pas simple pour Jan et sa famille: il suffirait de dire que Jan, qui a vécu avec sa femme dans un pays ensoleillé au bord de la mer, est revenu parce qu'il n'était pas assez heureux et qu'il avait besoin d'elles.

> *JAN*
> *Ne sois pas injuste, Maria. Je n'ai pas besoin d'elles, mais j'ai compris qu'elles devaient avoir besoin de moi et qu'un homme n'était jamais seul.*
> *Un temps. Maria se détourne.*
> *MARIA*
> *Peut-être as-tu raison, je te demande pardon. Mais je me méfie de tout depuis que je suis entrée dans ce pays où je cherche en vain un visage heureux. Cette Europe est si triste […]. Partons, Jan, nous ne trouverons pas le bonheur ici.*
> *JAN*
> *Ce n'est pas le bonheur que nous sommes venus chercher. Le bonheur, nous l'avons.*
> *MARIA, avec véhémence*
> *Pourquoi ne pas s'en contenter?*
> *JAN*
> *Le bonheur n'est pas tout et les hommes ont leur devoir. Le mien est de retrouver ma mère, une patrie…(p. 168-169).*

Comme Camus l'avait cherchée[1], Jan aussi est en quête d'une mère-patrie, ne sachant pas qu'elle est dévoreuse de jeunes victimes, une nouvelle Médée immolant ses enfants pour combler son sentiment d'étrangeté et de trahison dans une Europe ravagée. Le sursis que la mère camusienne aurait donné à cet enfant retrouvé, mais inconnu, pour ne pas renouveler son crime, se heurte à la hâte de Martha d'en finir avec cette vie morne de l'auberge qui niera à Jan toute possibilité de survie. Lors de la découverte de l'identité de Jan, tout en étant écrasée par une douleur insignifiante pour une criminelle, peut-être lointaine d'une véritable douleur de mère, «qui n'est rien d'autre que la souffrance de renaître à l'amour» (p. 228), elle choisit son trépas dans la même rivière où gît son fils. Si la mère a tué ses clients «par habitude, comme une morte», il a suffi

[1] Si la pièce repose sur un sentiment d'émigrant revenant à sa patrie, le premier exil de l'auteur est la séparation de son énigmatique mère, nœud fondamental de toute son œuvre, comme le fait remarquer David H. Walker dans sa *Notice* sur *Le Malentendu*. Cf Camus, A., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valeresi, Gallimard, «N. R. F.», Paris, 2006. vol. I, p. 1328-1344.

de la douleur pour tout transformer. C'est cela que «[son] fils est venu changer» (p. 228).

Du père 'fantoche' à la mort du père.

Le père gidien accueille le prodigue comme celui de la parabole: les bras ouverts et le pardon aux lèvres. Quoique défenseur de la tradition, il avait toutefois donné au fils qui le lui demandait sa part d'héritage et sa liberté. Maintenant, son accueil généreux le fait garant de la tradition familiale qui passe de père en fils et que le prodigue n'avait pas voulu respecter. À son retour, la générosité du père la lui montre dans toute son évidence. Or, ce père maintient chez Gide la même fonction symbolique que dans l'Évangile et, quand il demande au prodigue pourquoi il l'a quitté, celui-ci lui répond:

> *L'ENFANT PRODIGUE*
> *Vous ai-je vraiment quitté? Père! N'êtes-vous pas partout? Jamais je n'ai cessé de vous aimer.*
> *LE PÈRE*
> *N'ergotons pas. J'avais une maison qui t'enfermait. Elle était élevée pour toi. Pour que ton âme y puisse trouver un abri, un luxe digne d'elle, du confort, un emploi, des générations travaillèrent. Toi, l'héritier, le fils, pourquoi t'être évadé de la maison?*
> *L'ENFANT PRODIGUE*
> *Parce que la Maison m'enfermait. La Maison, ce n'est pas Vous, mon Père.*
> *LE PÈRE*
> *C'est moi qui l'ai construite, et pour toi.*
> *L'ENFANT PRODIGUE*
> *Ah! Vous n'avez pas dit cela, mais mon frère. Vous, vous avez construit toute la terre, et la Maison et ce qui n'est pas la Maison. La Maison, d'autres que vous l'ont construite; en votre nom, je sais, mais d'autres que vous (p. 18-19).*

Contre «une flamme plus belle», «une nouvelle ferveur» (p. 19) ou bien «l'amour qui consume» (p. 20) que le prodigue a connus pendant son éloignement, le Père se fait encore gardien de «la pure flamme que vit Moïse, sur le buisson sacré: elle brillait mais sans se consumer» (p. 20). Toute l'idiosyncrasie des générations qui se confrontent se cache dans ces quelques répliques ainsi que les obsessions qui hantèrent le jeune Gide. Issu d'un milieu profondément religieux, mêlant le catholicisme d'un père aussitôt disparu et le protestantisme d'une mère, stricte et intransigeante, grandi dans une famille au féminin dont le mariage avec sa cousine ne sera que la continuation sa vie durant, Gide regimbait contre toute contrainte

non seulement en matière de religion, même s'il ne refusait pas la vérité du Christ. Le Père gidien montre donc une intransigeance, quoique 'maternelle' pour l'auteur, qui est vite démasquée:

> *LE PÈRE*
> *Pauvre enfant! Je t'ai parlé peut-être durement. Ton frère l'a voulu; ici c'est lui qui fait la loi. C'est lui qui m'a sommé de te dire: «Hors la Maison, point de salut pour toi». Mais écoute: C'est moi qui t'ai formé; ce qui est en toi, je le sais. Je sais ce qui te poussait sur les routes; je t'attendais au bout. Tu m'aurais appelé… j'étais là.*

Ce n'est plus seulement un Père créateur aux instances maternelles, mais c'est aussi un père abdiquant, qui décline son pouvoir au fils qui lui est resté et, ce qui plus est, c'est un père qui ne croit plus aux mots qu'il prononce par imposition du nouveau «père homme de fer»[1]: l'aîné. Le Père et le prodigue bouleversent alors ce *Pater, peccavi* de la tradition en soulignant que la nature d'un tel péché reste une énigme dont l'irrationnel met en doute sa vérité même[2]. Le Père 'fantoche' alors semble comprendre les raisons du prodigue en dépassant ce 'hors la Maison' visant à rétablir le Nom du Père outragé par la rébellion à l'ordre des choses. L'instance paternelle s'affaiblit de plus en plus jusqu'à l'abolition du père dans le domaine féminin de l'auberge du malentendu. Cependant, si le Père gidien reste hiératiquement dépourvu de pouvoir, celui de Thérèse est frustré par la ridiculisation qu'Anouilh lui inflige. À la différence de la mère disparaissant à la fin du premier acte, sa présence est parsemée dans les trois qui constituent la pièce, comme un leitmotiv du rapport à la famille qui hante Thérèse. Dans le deuxième, c'est Thérèse qui emmène son père avec elle chez Florent. La bizarrerie d'une telle décision ne sera expliquée que dans un long dialogue entre père et fille. Thérèse dévoile son projet tout en rapetissant la figure paternelle en carnavalesque bouleversement de son rôle. Si, d'une part, le personnage agit comme un parvenu en imposant une 'étiquette' à sa conduite de crapule (il ne fait qu'admirer les objets de la maison de Florent pour leur valeur commerciale, il lui emprunte des vêtements et, bien sûr, de l'argent, il mange et boit sans cesse), de l'autre, il se montre orgueilleux de ses origines:

> *TARDE hausse les épaules*
> *Tu es injuste. Comment ne comprends-tu pas, tout simplement, que ton père, un vieil artiste, s'intéresse aux objets d'art de cette maison?*
> *Un silence. Il est assis, soudain minable.*

---

[1] Matt (von), P., *Fils dévoyés. Filles fourvoyées, op. cit.*, p. 99.
[2] Cf Luneau, R., *L'Enfant prodigue*, Bayard, Paris, 2005, p. 117.

Ah! Tu as eu tort de me faire venir ici, Thérèse. Ton vieux père a senti la caresse d'une vie de luxe et de dignité. J'aimerais finir mes jours dans un cadre semblable… Au fond, je n'aurais pas dû consacrer mon existence à l'ingrate musique. J'étais fait pour une autre vie. Parce que, ne l'oublie pas, ta mère était une femme du peuple – « était » - c'est admirable! Je me sens si bien ici que je me figure qu'elle est morte. Ta mère est une femme du peuple, veux-je dire, mais moi, mes parents m'ont donné du meilleur sang bourgeois. Et que tu le veuilles ou non, sous le vieux bohème, le bourgeois d'ancienne souche parle.

Il s'est levé tout en parlant et a essayé d'ouvrir l'armoire à liqueurs et, voyant qu'il n'y parvenait pas, il a pris un petit canif qui pend à sa chaîne de montre et il tente de faire jouer la serrure.

THÉRÈSE le voit
Et c'est le bourgeois d'ancienne souche ou le vieux bohème qui est en train de crocheter la cave à liqueurs? (p. 272).

Tarde ne comprend pas le changement d'attitude de sa fille qui lui reproche maintenant ce qu'elle a encouragé pendant les six premiers jours chez Florent: elle l'a poussé à se rendre ridicule, à être vulgaire à table, en jouant le rôle d'un membre de la famille Tarde.

THÉRÈSE
Non. J'aurais voulu que tu fasses plus fort encore. Que tu te déculottes pour nous faire rire. Que tu sois malade, que tu vomisses à force de boire…
[…]
TARDE
Qu'aurait dit ton fiancé si j'avais vomi sur ses tapis?
THÉRÈSE
Tu l'aurais tellement dégoûté sans doute, et moi aussi, ta fille, qui t'encourageais et riais de te voir faire, qu'il nous aurait flanqués à la porte tous les deux… (p. 278-279).

Tarde est donc devenu pour Thérèse un moyen pour rater son mariage, non pas parce qu'elle n'aime pas son fiancé, mais parce qu'elle ne parvient pas à apercevoir la plénitude du bonheur et qu'elle se «cramponne» par conséquent à sa «pauvre révolte» (p. 279-280) contre Florent et tout ce qui lui ressemble dans sa maison. Thérèse a ôté à son père toute fonction parentale rassurante et amicale pour signer avec lui, mais à son insu, un pacte de destruction. Le père n'impose plus sa volonté, mais il subit celle de sa fille. Tarde représente les sordides origines de Thérèse et c'est en vertu de telles origines qu'elle l'invite dans sa maison de fiancée pour contaminer son nouveau foyer. D'ailleurs, c'était à travers ses parents,

dit-elle, qu'elle avait perdu son innocence en se rendant compte de toute la diversité, la dissemblance dirait le prodigue gidien, entre ces deux 'royaumes'[1]. Elle se révolte alors à la fois contre son passé et son avenir.

Aucune rébellion, aucun repentir ne guident par contre Jan à retrouver sa mère et sa sœur sans se faire reconnaître, sinon la nouvelle de la mort de son père. Une mort symbolique, semble-t-il, permettant au fils de comprendre qu'il avait «des responsabilités envers elles deux» (p. 167). Le père ayant disparu, le fils peut revenir sur ses pas pour corriger son passé et changer en bonheur la grisaille qui enveloppe la vie de sa famille. Il revient d'Afrique, du pays dont sa mère et sa sœur rêvent depuis des années, pour leur apporter sa fortune et son bonheur. Ce meurtre symbolique du père déclenche alors le mouvement de retour de Jan de manière tout à fait opposée à celui du prodigue gidien et de Thérèse, aussi bien que du récit lucanien. Leurs pères, quelque impuissants ou ridicules qu'ils soient, restent un point de repère. Pour Jan il faut que ce dernier rempart s'écroule misérablement pour avoir accès au domaine du cœur, pour que les sentiments filiaux s'épanouissent et butent paradoxalement, comme tout autre client dans la «maison sans ressources pour le cœur» (p. 188) sur l'«indifférence bienveillante» (p. 187) de sa famille.

Frères et sœurs: le véritable nœud de la crise

À ce point de notre analyse, il est évidemment clair que les parents gidiens n'imposent aucun pouvoir. Le nouvel homme de fer et nouveau père est le fils aîné. C'est au niveau de la dispute entre frères que se situe donc l'enjeu de la pièce: l'aîné parle et agit en véritable 'prêtre' de la loi suprême, le prodigue en brebis égarée qui a été ramenée ou bien qui s'est laissée 'con-vertir'. C'est au nom de leur dissemblance que les deux se rencontrent:

> *L'ENFANT PRODIGUE*
> *Pourquoi [ma faute]?*
> *LE FRÈRE AÎNÉ*
> *Parce que moi je suis dans l'ordre; tout ce qui s'en distingue est fruit ou semence d'orgueil.*
> *L'ENFANT PRODIGUE*
> *Ne puis-je avoir de distinctif que des défauts?*
> *LE FRÈRE AÎNÉ*

[1] Thérèse regarde sa liaison avec Florent à travers les yeux des autres, affirme McIntyre, et nous ajoutons que ces autres ne sont que ses parents. Cf McIntyre, H. G., *The Theatre of Jean Anouilh*, *op. cit.*, p. 21.

N'appelle qualité que ce qui te ramène à l'ordre, et tout le reste, réduis-le.
L'ENFANT PRODIGUE
C'est cette mutilation que je crains. Ceci aussi, que tu vas supprimer, vient du Père.
LE FRÈRE AÎNÉ
Eh ! Non pas supprimer: réduire t'ai-je dit.

L'individualité devrait donc être réduite en faveur d'une soumission aux valeurs communément admises; dans cette espèce d'orthodoxie les mots du Père, «qui ne s'explique plus très clairement», si bien que «qui veut comprendre le Père doit écouter [l'aîné]» (p. 25), n'ont qu'une seule possible 'traduction'. Le prodigue croyait le comprendre et l'aimer, mais hors de sa Maison et sans la seule interprétation possible de ses pensées, celle de l'aîné, «unique interprète de sa volonté» (p. 25), il n'a fait que dilapider ses biens personnels. C'est un péché véniel qui peut être pardonné à condition que le prodigue ne sorte plus du temple en renonçant pour toujours à posséder «en propre» (p. 27). Toutefois c'est un subtil sentiment d'envie qui pousse l'aîné à parler ainsi:

Ce qui intéresse le fils aîné et le dresse contre son père, «c'est ce qui a été donné à un autre, ce qu'il n'a pas eu, lui […]. Alors que le désir de son père est satisfait, le sien ne l'est pas et ne peut l'être» et qu'il s'agisse d'un veau ou d'un chevreau n'a ici aucune importance: "C'est le don fait à l'autre qui est ici l'objet du désir"[1]

L'aspect le plus 'révolutionnaire' de la revisitation gidienne demeure sans aucun doute la présence d'un frère puîné, qui permet à Gide de revendiquer le départ et d'annuler le retour du prodigue par un autre voyage à la recherche de ses propres désirs, vers le désert, vers des vergers aux fruits sauvages, vers une soif que seule la grenade sur la table de nuit du puîné peut désaltérer. Cette grenade, c'est le porcher qui la lui a offerte: elle provient de l'extérieur pour aiguiser le puîné à se lancer en dehors de sa famille. À côté du fruit sauvage, un livre déchiré fait écho à «Nathanaël, à présent, jette mon livre» des *Nourritures*, et par là même à ce célèbre «Familles, je vous hais!», tout en remarquant le prix de soumission et de dépossession de soi-même que toute mutilation de la liberté personnelle implique.

---

[1] Luneau, R., *L'Enfant prodigue*, *op. cit.*, p. 113. Les citations sont tirées de l'article de Beirnaert, L., «La parabole de l'enfant prodigue (Luc 15,11-32) lue par une analyste», Bovon, F. et Rouiller, G., *Exegesis*, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1975, p. 136-145.

Contrairement à la Maison du prodigue, la famille de Thérèse est exempte de frères et de sœurs. Les seuls personnages à l'apparente fonction sororale et fraternelle étant Jeannette et Gosta, ces liens ne sont authentiques que dans la naïve perception de Thérèse. En revanche, dans le domaine familial de Florent, à l'exception des tableaux de familles qui pendent aux parois, les figures parentales ont été remplacées par un ami, Hartmann, instance paternelle et fraternelle à la fois, par une tante et une sœur. Hartman, raisonneur 'pirandellien', est celui qui tient les ficelles des marionnettes en devinant le destin de tous. C'est surtout celui qui voit au-delà de la crise de Thérèse parce qu'il en a partagé les principes dans sa jeunesse:

> *HARTMAN*
> *Thérèse, vous êtes sûre que vous n'êtes pas en train de faire une bêtise ?*
> *[…]*
> *Ma petite Thérèse, regardez-moi bien en face. Je ne sais pas exactement avec quels mauvais génies vous êtes en train de vous battre. Je les devine un peu. Ne haussez pas les épaules, vous comprendrez peut-être un jour que je suis le seul dans cette maison à pouvoir vous parler ainsi.*
> *[…]*
> *Thérèse, vous aimez Florent. Cela, c'est quelque chose de sûr, quelque chose de vrai. Vous avez votre bonheur devant vous. Tâchez donc de l'agripper de toutes vos forces, ce bonheur, et d'oublier toutes ces histoires à dormir debout.*
> *[…]*
> *Vous oubliez que vous êtes ici dans la maison du bonheur où les peines n'ont pas de place… le propriétaire vous a entrouvert la porte. Ne faites pas de bêtises. Entrez donc vite (p. 285).*

Au début du troisième acte, la crise apparemment passée, Thérèse essaye sa robe de mariée partageant la salle avec Mme Bazin, tante de Florent, et Marie, sa sœur. Celle-ci est la «petite révolutionnaire» (p. 306) pour qui la femme moderne n'a que deux possibilités: passer trois ans en Angleterre, comme elle l'a fait, afin de «faire connaître la vie à une jeune fille» (p. 305), et aller travailler «parce qu'[elle] trouve cela sport et amusant et puis très chic aussi, dans la mesure où on n'y est pas obligé» (p. 306), car « [i]l ne faut plus que les bourgeois se croient sortis de la cuisse de Jupiter […]» (p. 307). Et à sa tante qui n'accepte pas qu'une femme travaille:

MARIE
C’est ce que tante ne veut pas comprendre. Elle vit encore comme avant-guerre sans vouloir tenir compte de l’instabilité des situations sociales. Cette époque est révolue, tante. Nous sommes obligées de travailler, maintenant (p. 308).

La motivation de Marie, l’indépendance des travailleuses, aux yeux de Thérèse n’est qu’une vision idéale qui ne permet pas d’évaluer le véritable visage de ce début de siècle, comme elle le dit à la petite qui aide la vendeuse à finir sa robe de mariée:

THÉRÈSE
Écoute, je voulais te dire, Léontine, moi aussi, je sais que ce n’est pas vrai ce qu’elles disaient… Moi aussi, je sais que c’est long de travailler, que c’est fatigant, que c’est morne et que cela revient tous les jours… Alors voilà, je ne sais pas comment te dire cela… Cela va peut-être te paraître bête… Elle vaut si cher cette robe que je ne vais mettre qu’une fois… Tout un an de ton travail […].
Elle est gênée, elle se penche à son oreille.
Je te demande pardon pour ma robe, Léontine… (p. 310)

Thérèse, qui connaît par contre le prix d’un travail de fatigue et de nécessité, souligne plutôt l’effet d’aliénation et d’exploitation que les travailleuses doivent endurer. Face à cette nouvelle espèce de famille au féminin, Thérèse ne peut que reculer non pas par malhonnêteté de ses membres, comme pour les Tarde, mais par un idéalisme tellement excessif qu’elle dira a Hartman quelques répliques après: «Mais comme c’est une comédie étrange, leur bonheur!» (p. 313). Hartman à son tour ne la dément it pas: «Il faut apprendre votre rôle» (p. 313). C’est de cette hypocrisie, si honnête qu’elle soit, que Thérèse décide de s’enfuir d’autant plus que le coup de théâtre du retour sur la scène de Gosta jaloux, un revolver à la main pour tuer Florent, la pousse à abandonner son fiancé et sa maison parce qu’ «il y aura toujours un chien perdu quelque part qui [l]’empêchera d’être heureuse…» (p. 326).

En revanche dans les mots de Martha, «Non, pas pour l’argent, mais pour l’oubli de ce pays et pour une maison devant la mer» (p. 192), Camus dévoile la véritable motivation qui pousse cette jeune femme à tuer les clients de l’auberge. Sa confrontation avec ce frère dont elle n’a aucun souvenir souligne une incommunicabilité foncière entre eux: les deux parlent des mobiles qui les poussent à l’action, l’une au meurtre, l’autre à retrouver sa famille sans se faire reconnaître, mais ils ne s’entendent pas. Au dernier acte, devant la décision de sa mère de se suicider, Martha parle comme le frère aîné du prodigue:

MARTHA
Non, mère, vous ne me quitterez pas. N'oubliez pas que je suis celle qui est restée et que lui était parti, que vous m'avez eue près de vous toute une vie et que lui vous a laissée dans le silence. Cela doit se payer. Cela doit entrer dans le compte […]. Comprenez donc que, pour un homme qui a vécu, la mort est une petite affaire. Nous pouvons oublier mon frère et votre fils. Ce qui lui est arrivé est sans importance : il n'avait plus rien à connaître. Mais moi, vous me frustrez de tout et m'ôtez ce dont il a joui. Faut-il donc qu'il m'enlève encore l'amour de ma mère et qu'il vous emmène pour toujours dans sa rivière glacée?
[…]
LA MÈRE
Tu l'avais reconnu?
MARTHA, relevant brusquement la tête
Non! Je ne l'avais pas reconnu. Je n'avais gardé de lui aucune image, cela est arrivé comme ce devait arriver. Vous l'avez dit vous-même, ce monde n'est pas raisonnable. Mais vous n'avez pas tout à fait tort de me poser cette question. Car si je l'avais reconnu, je sais maintenant que cela n'aurait rien changé.
LA MÈRE
Je veux croire que cela n'est pas vrai. Les pires meurtriers connaissent les heures où l'on désarme (p. 228-230).

Martha a fait sa rébellion à elle contre celui qui, par un mouvement centrifuge, s'était éloigné pour conquérir d'autres espaces et pour apprendre le langage du cœur et du bonheur. Elle est restée à côté de sa mère dans un mouvement centripète qui l'a exclue à jamais de ce langage, celui que lui parlera sa belle-sœur Maria, pour qu'un ordre soit rétabli et que la déraisonnable injustice du monde soit enfin punie. Il ne reste enfin, à Maria et à tous ceux qui aiment, que choisir entre «le bonheur stupide des cailloux et le lit gluant où nous vous attendons» (p. 244). Son projet d'enfant prodigue échoue donc misérablement en brisant à jamais le rêve de soleil et de mer qu'elle avait nourri toute sa vie.

Les rébellions

Que la rébellion implique un départ, provoquant ou non un retour, elle éclate dans la vie des enfants et, pour qu'elle puisse avoir tout son pouvoir détonant, il lui faut des mobiles. Or, celui de la crise générationnelle ne saurait donner que des réponses vagues. Par contre, chaque enfant poursuivant un objectif personnel, c'est à ce niveau qu'il faut rechercher les motivations les plus profondes à la rupture. Si la (re)conquête du bonheur apparaît la fin téléologique des trois personnages,

sa manifestation concrète diffère pour chacun: la liberté pour le prodigue gidien, la pureté pour la musicienne anouilhienne, le paradis perdu de l'enfance pour le voyageur camusien. De plus, pour celui-ci, ce paradis coïncide avec la famille longtemps abandonnée, mais avec la mort aussi.

Or, aussi individuelle soit-elle, la liberté de l'enfant gidien devient un paradigme pour l'humanité si bien que Gide propose un dénouement bouleversant: le frère puîné recommence ce que le frère cadet n'a pas pu ou voulu mener à bout par lâcheté ou par peur des contraintes familiales. Le frère puîné n'est que l'un des possibles avatars de cet *homo novus* que Gide désirait être.

> *Le prodigue a ainsi "mangé" sa part d'héritage et tout ce qui lui venait de son père. Aussi peut-il à présent "entrer en lui-même; n'étant plus mélangé à ce père/mère, il dit 'Je' pour la première fois […]. Il a quitté son père/mère pour aller à lui-même et venir ensuite nouvellement chez un homme qui est son père, bien différemment de celui qu'il a quitté"*[1].

Si derrière les rôles familiaux, détenteurs de l'éducation, on devine aussi les rôles sociaux impliqués, dont émanent les valeurs de cette éducation même, on comprend de plus en plus la profonde rébellion contre une certaine orthodoxie catholique qui à l'époque, aussitôt après la loi de séparation de 1905, avait provoqué diverses conversions parmi les amis de Gide, lequel ne se laissa pas toutefois piéger par cette 'fureur' religieuse. Une de ses réponses fut son *Enfant prodigue*[2].

La quête de pureté de Thérèse, quant à elle, se manifeste à deux reprises comme un mouvement centrifuge de tout lien familial. Et si, d'un côté, son inévitable appartenance au milieu des Tarde est ressentie comme une espèce de trappe génétique, de l'autre, Florent, sa sœur, sa tante, sa maison ne font que remarquer la distance mentale et sociale qui la sépare de ce nouveau monde par lequel elle a été quand-même accueillie. La pauvre fille qui aurait pu être reine décide par un ultérieur départ de n'appartenir à

---

[1] Luneau, R., *L'Enfant prodigue, op. cit.*, p. 120. Les citations sont tirées de Balmary, M., *Le Sacrifice interdit*, Grasset, Paris, 1986, p. 147-149.

[2] La problématique religieuse n'est pas la seule, bien sûr, car Gide écrit sa propre histoire en filigrane et, comme l'affirme Pierre Masson, il s'agit d'«une fable destinée à la fois à suggérer et à dissimuler une pensée qui ne peut – ou ne veut – être exprimée directement». Cf Masson, P., «*Le Retour de l'enfant prodigue*: problèmes de création et d'interprétation», B. A. A. G., n. 41, janvier 1979, p. 45 *et passim*. Les voyages de Gide en Afrique du Nord, le motif pédérastique derrière la figure du porcher, l'être nouvel que Nathanaël avait déjà incarné glissent dans le texte à côté de la réponse à la ferveur religieuse de ses amis, Francis Jammes, Paul Claudel et Arthur Fontaine. Cf Gide, A., *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques, op. cit.*, notice et notes.

personne sinon à elle-même. Son adhésion lui aurait imposé un masque qui, tout en lui octroyant la vie à la manière de Pirandello, lui aurait ôté toute authenticité. La rébellion à la famille et à ses misérables valeurs déclenche donc une réflexion sur les rapports de force entres les êtres humains, le désir d'évasion et d'émulation des plus pauvres vers le monde des riches aussi bien que sur l'idéalisation généralisante de ceux-ci[1]. Les rapports familiaux renvoient de nouveau à des rôles sociaux pour les critiquer et les mettre en crise en l'occurrence. Aussi Thérèse choisit-elle de sauvegarder son identité: deux issues lui sont offertes dans le dénouement ouvert de la pièce, se réintégrer à son univers, ou bien marcher vers la solitude de la cohérence et de l'identité. Si, d'une part, l'aveu du dramaturge laisse deviner un destin réel derrière le personnage de Thérèse:

> *Je n'aurais pas écrit La Sauvage si j'avais ignoré la condition de pauvre. C'est à travers quelqu'un que j'ai vraiment connu la pauvreté, ce quelqu'un, c'était ma première femme, Monelle Valentin… qui sortait d'une vraie misère d'enfance*[2]*,*

de l'autre, toutes les contradictions des années folles imprègnent la pièce dont l'héroïne s'affirme comme personnage libre de choisir niant ainsi la nécessité d'être une marionnette pour laquelle la famille et la société choisissent le canevas à jouer. Il faut donc briser le moule familial et social, c'est ce qui s'en dégage, pour être conséquent avec soi-même. Thérèse est jeune et montre toute la charge détonante que la jeunesse possède aux yeux d'Anouilh.

La mise en scène de la *Sauvage* et la première idée du *Malentendu* datent à peu près de la même époque: 1938-1939. Ce n'est qu'une coïncidence, mais c'est comme si, à l'aube de la deuxième Guerre Mondiale, une génération laissait sa place à l'autre[3]. De plus, *Le Malentendu* apparaît et est mis en scène en mai-juin 1944, peu avant la Libération. Le dernier départ de Thérèse vers une destination inconnue se croise en fondu enchaîné avec le dernier retour de Jan. La crise qui a provoqué sa rébellion et par conséquent sa fuite du foyer plusieurs années

---

[1] Anouilh 'limite' le mal de Thérèse à son incapacité d'accepter le bonheur pour éviter une interprétation en termes de classes sociales. Il en a fait cependant le thème du troisième acte. Voir à ce propos l'entretien avec André Warnod, paru sur *Le Figaro* du 11 janvier 1938. (Anouilh, J., *Théâtre, op. cit.*, p. 1172).

[2] Anouilh, J., *Paris-Match*, 21 octobre 1972. Voir aussi Anouilh, J., *Théâtre, op. cit.*, p. 1299-1304.

[3] Une ultérieure coïncidence: en février 1938 le Théâtre de l'Équipe animé par Camus donne à Alger une adaptation du *Retour de l'enfant prodigue* de Gide. Camus y jouait le rôle du Prodigue.

auparavant semble révolue et Jan recherche cette même famille dont il s'était éloigné. Ce *regressus ad uterum* vers sa mère et sa sœur n'a aucune issue: celles-ci, diamétralement opposées aux personnages de Gide, ne sont pas à même d'accueillir ce 'prodigue', car elles ne le reconnaissent même pas. La recherche de cohérence et de bonheur du personnage hors de son foyer lui a mis au visage un autre masque en le retranchant à jamais du paradis perdu de l'enfance qui ne peut plus l'accepter. L'absurde de l'époque, que les consciences éveillées ressentaient comme une réalité menaçante, teint d'absurdité le concept même de la famille qui, comme une micro-société, tue ses enfants pour préparer l'avènement, voire le retour, d'une autre ère, (m)ère ou (p)ère qu'elle soit.

Bibliographie

Anouilh, J., *La Sauvage*, *Théâtre*, édition établie, présentée et annotée par Bernard Beugnot, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», Paris, 2007, vol. I.

Camus, A., *Le Malentendu*, *Caligula suivi de Le Malentendu*, Gallimard, «collection folio», Paris, 1958.

Camus, A., *Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jacqueline Lévi-Valeresi, Gallimard, «N. R. F.», Paris, 2006. vol. I.

Gide, A., *Le Retour de l'enfant prodigue*, *Théâtre complet*, Ides et Calendes, Neuchâtel et Paris, 1947, vol. III.

Gide, A., *Romans et récits. Œuvres lyriques et dramatiques*, édition publiée sous la direction de Pierre Masson, Gallimard, «N. R. F.», Paris, 2009, vol. I.

Longo, M., «Le Voyageur sans bagage de Jean Anouilh: un hommage à Pirandello?», *Coulisses. Revue de théâtre*, Théâtre Universitaire/Presses Universitaires de Franche-Comté, n. 35, avril 2007.

Luneau, R., *L'Enfant prodigue*, Bayard, Paris, 2005.

Masson, P., «*Le Retour de l'enfant prodigue*: problèmes de création et d'interprétation», B. A. A. G., n. 41, janvier 1979.

McIntyre, H. G., *The Theatre of Jean Anouilh*, Harrap, London, 1981.

Matt (von), P., *Fils dévoyés. Filles fourvoyées. Les désastres familiaux dans la littérature*, préface par Jean-Marie Valentin, traduit de l'allemand par Nicole Casanova, publié avec le concours du Centre National du Livre, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1998.

Vier, J., *Le Théâtre de Jean Anouilh*, Société d'édition d'enseignement supérieur, Paris, 1976.

PODER Y SEDUCCIÓN DEL FEMENINO
***EN* EL OTOÑO DEL PATRIARCA**
DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Diana-Adriana LEFTER
diana_lefter@hotmail.com
Universidad de Pitesti, Rumania

Resumen
La siguiente ponencia propone el analísis del poder desde la perspectiva privada de la relación masculino-femenino, en la novela "El Otoño del patriarca" de Gabriel García Márquez . De esta manera, intentando clasificar los tipos de pasión que unen al general a las cuatro mujeres, llegamos a la conclusión de que se trata de dos grandes categorías: philia, que le une a su madre, y eros, que le une a las otras tres mujeres.
Palabras clave: poder, seducción, philia, eros, macho

El dictador es **"**el único personaje mitológico que ha producido América Latina**"**,[1] decía en una intervista Gabriel García Márquez. Como tal, este personaje que se ha convertido en un verdadero héroe, es decir un modelo para la comunidad: el modelo del jefe político cuyo poder es basado en la acceptación de la comunidad, y también el modelo del macho, cuyo poder político se refleja en el poder de seducción.

En la relación del líder- seductor con las masas, el poder se manifiesta en la esfera pública mientras por el líder macho, la seducción se materializa en el espacio privado. A continuación, vamos a analizar la relación de poder y de seducción entre el general – personaje central de la novela "El Otoño del patriarca" – y cuatro de las mujeres que dejan huellas en su existencia: Benedictión Alvarado, su madre, Leticia Nazareno, la esposa, Manuela Sánchez, la reina de la belleza y Francisca Linero, la campesina.

Desde nuestro punto de vista, hay dos tipos de apego que unen al general a las mujeres de su vida: *philia*, que define la relación entre el presidente y Benedictión Alvarado, su madre y *eros*, que describe la pasión que el patriarca siente para las mujeres hacia las cuales manifiesta un interés erótico: Leticia Nazareno, Manuela Sánchez şi Francisca Linero.

---

[1] Apuleyo Mendez, Plinio, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Grupo Editorial Norma, 1998

Philia

La mujer que marca decisivamente el comportamiento del general es su madre, Benedictión Alvarado, y la relación afectiva que tiene con ésta, *philia*, pone a la inversa la correspondencia de poder masculino-femenino. Benedictión aniquila la posición de poder del general, porque posee, en relación con éste, el poder de dominación afectiva. Además, Benedictión es la única mujer que forma parte principalmente de la esfera de la vida privada del presidente, y la relación que hay entre ella y el general es una actualización del papel primordial que tiene la mujer en la familia típicamente latinoamericana. El mismo general reconoce la posición de superioridad que su madre tiene ante él, aún enfrente de Patricio Aragonés:

> *[…] porque Benedictión Alvarado no me parió para hacerle caso a los lebrillos sino para mandar, y al fin y al cabo yo soy el que soy yo.*[1]

La correspondencia de poder al revés, dónde la madre cancela el poder social del hijo dictador, pasa de la esfera privada a la esfera pública, añadiendo una componente religiosa que confirma tanto la fuente divina del poder del general, como lo sacro de *philia* que le une a su madre. Los manuales, como documentos públicos y oficiales, imponen a Benedictión como a una nueva Virgen María:

> *[…] el único pariente que se le conoció y tal vez el único que tuvo fue su madre de mi alma Benedictión Alvarado quien los textos escolares atribuían el prodigio de haberlo concebido sin concurso de varón y de haber recibido en un sueño las claves herméticas de su destino mesiánico, y a quien él proclamó por decreto matriarca de la patria con el argumento simple de que madre no hay sino una, la mía, una rara mujer de origen incierto […]*[2]

A pesar de la fuerza dominante, que casi castra, Benedictión rechaza el paso de la esfera privada a la esfera pública, porque su verdadero poder sobre el general sólo se manifiesta en el espacio privado; al contrario, lo que se conoce en el universo público es una proyección mítica de la imagen materna, imagen que se transforma en instrumento, que el general impone para fortalecer la posición del poder público.

---

[1] García Márquez, Gabriel, *El otoño del Patriarca*, Plaza & Janes S. A Editores, Barcelona, 1975, pag. 27.
[2] Idem, pag 51.

Hasta en la esfera privada, la madre tiene su propio especio que no interfiere casi nunca con el espacio del general: las conversaciones las llevan sentados en sillones apartados, la casa de la madre se encuentra en el barrio de los suburbios, y cuando ella acepta vivir en el palacio presidencial, su espacio privado está bien establecido y distinto en comodidad y en la exposición de riquezas, comparado con el espacio de Leticia, por ejemplo.

> *[...] visitaba a su madre Benedictión Alvarado en la mansión de los suburbios cuando aflojaba el calor, se sentaban a tomar el fresco de la tarde debajo de los tamarindos, ella en su mecedor de madre, decrépita pero con el alma entera, echándole puñados de maís a las gallinas y a los pavorreales que picoteaban en el patio, y él en la poltrona de mimbre pintada de blanco, abanicándose con el sombrero, persiguiendo con una Mirada de hambre vieja a la mulatas grandes que le llevaban las agues frescas de fruta de colores para la sed del calor mi general, pensando madre mía Benedictión Alvarado si supieras que ya no puedo con el mundo, que quisiera largarme para no sé dónde, madre, lejos de tanto entuerto, pero ni siquiera a su madre le mostraba el interior de los suspiros sino que regresaba con las primeras luces de la noche a la casa presidencial […]*[1]

Más aún, la madre también rechaza otras muestras exteriores del poder como la ropa costosa e imponente, expresión de la potencia financiera:

> *[…] solo que Benedictión Alvarado despreció los ornamentos imperiales que me hacen sentir como si fuera la esposa del Sumo Pontífice y prefirió las habitaciones de servicio junto a las seis criadas descalzas que le habían asignado, se instaló con su máquina de coser y sus jaulas de pájaros pintorreteados en un camaranchón de olvido a donde nunca llegaba el calor y era más fácil espantar a los mosquitos de las seis , se sentaba a coser frente a la luz ociosa del patio grande y el aire de medicina de los tamarindos mientras las gallinas andaban extraviadas por los salones y los soldados de la guardia acechaban a las camareras en los aposentos vacíos, se sentaba a pintar oropeándolas con agues de colores y a lamentarse con las sirvientas de la desgracia de mi probre hijo a quien los infantes de marina tenían traspuesto en la casa presidencial, tan lejos de su madre, señor […]*[2]

Tal como se comprobaría más tarde, la madre no posee el poder solamente en la esfera privada, sino también en la pública, sin embargo sin actualizarla en un modo de vida opulento. La madre rechaza de esta manera

---

[1] Idem, pag 24-25.
[2] Idem , pag 52.

una transferencia del poder público que su hijo, el general, quiere hacer efectivamente.

> *Benedictión Alvarado había de vivir muchos años lamentándose de la pobreza, peleando con las siervientas por las cuents del Mercado y hasta saltando almuerzos para economizar, sin que nadie se atreviera a revelarle que era una de las mujeres más ricas de la tierra, que todo lo que él acumulaba con los negocios del gobierno lo rigistraba a nombre de ella, que no solo era dueña de tierras desmedidas y ganados sin cuento sino también de los tranvías locales, y del correo y el telégrafo y las agues de la nación , de modo que cada barco que navegaba por los afluentes amazónicos o los mares territoriales tenía que pagarle un derecho de alquiler que ella ignoró hasta la muerte, como ignoró durante muchos años que su hijo no andaba tan desvalido como ella suponía cunado llegaba a la mansión de los suburbios sofocándose en la maravilla de los jueguetes de la vejez, pues además del impuesto personal que percibía por cada res que se beneficiaba en el país, además del pago de sus favores y de los regales de interés que le mandaban sus partidarios, había concebido y lo estaba explotando desde hacía mucho tiempo un sistema infallible para ganarse la lotería.*[1]

Analizando los detalles comportamentales, vestuarios y discursivos, hemos podido ver que la relación del general con la madre pone a la inversa la relación de poder, puesto que la madre que domina y que castra es la que tiene el poder sobre el hijo.

El Eros

Leticia Nazareno, Manuela Sánchez y Francisca Linero encarnan tres tipos distintos de pulsión erótica a través de los cuales se manifiesta el poder del general: el eros oficial y civil, actualizado en Leticia Nazareno, el eros inmaterial, retratado por Manuela Sánchez, y el eros animal, representado por Francisca. También las formas de ejercer el poder son distintas y se materializan en la distancia que hay entre el general y el objeto de de la pasión erótica: el poder se ejerce en totalidad en relación con Francisca y se actualiza en la fuerza sexual; la grandeza del poder está señalada por la falta de cualquier oposición; el mismo poder sólo se ejerce parcialmente en relación con Manuela y se actualiza en la intensidad del deseo carnal del general. Por fin, el poder no se manifiesta más que en poca medida en relación con Leticia, cuyo poder dominante sobre el general sólo puede compararse con el de la madre.

---

[1] Idem, pag 65.

La pulsión erótica es, en el caso del general, una forma de manifestación del poder social, y el tipo de relación carnal que tiene con cada una de las tres mujeres define la manera en que el poder del dictador se ejerce sobre las clases sociales. En relación con las clases rurales muy pobres, el poder tiene como recurso tanto el respeto por un líder cuya imagen ya tiene dimensiones míticas, como el miedo que impone la imagen del poder oficial. El poder es, por consiguiente, total, y se traduce desde el punto de vista erótico, por medio de un acto violento y casi animal. El poder del general falla en relación con las clases ciudadanas pobres, representadas por Manuela Sánchez. En este caso, la dilusión del poder se traduce por la imposibilidad de la reación carnal. La razón de la disminución del poder es precisamente la pérdida de la dimensión mítica por parte de quién la posee: en comparación con Manuela, el general pierde la aureola de su omnipotencia para revelar sus debilidades típicamente humanas. Por fin, el poder desaparece en correspondencia con Leticia. En la relación conyugal que hay entre los dos, la mujer es la que posee el poder, un poder que supera la esfera privada y se extiende en la pública. También la relación corporal con Leticia es distinta a la relación con las otras mujeres: si por Manuela y Francisca el general manifiesta una pasión pasajera, la fascinación que siente por Leticia es constante. Ella representa para el presidente la mujer que pone las bases de una dinastía, una parte componente de su reforzado poder.

Leticia Nazareno, la amante oficial y luego la esposa del presidente es la única mujer que se define en términos de amor y no de la pasión carnal, irracional. Ella es *mi única y legítima esposa*[1]*, mi único y legítimo amor*[2]. Ella representa el amor institucionalizado, sobre todo como madre del único hijo reconocido como legítimo del general:

> *Se estimaba que en el trascurso de su vida debió tener más de cinco mil hijos, todos sietemesinos, con las incontables amantes sin amor que se sucedieron en su serallo hasta que él estubo en condiciones de complacerse son ellas, pero ninguno llevó su nombre ni su apellido, salvo el que tuvo con Leticia Nazareno […]*[3]

El nacimiento del único hijo legítimo marca la toma total del poder, por lo menos en las relaciones con el general, por parte de Leticia. La misma mujer es la autora del proceso de instrucción y de humanización del

---

[2] Idem, pag 133.
[3] Idem, pag 50.

general, hecho que la sitúa en una posición de superioridad ante éste: le enseña escribir y leer, y también el amor que humaniza, amor y no pasión:

> *[…]mi única y legítima esposa que lo había enseñado a leer y escribir en la plenitud de la vejez, hacía esfuerzos para evocar su imagen pública, quería volver a verla con la sombrilla de tafetán con los colores de la bandera y su cuello de colas de zorros plateados de primera dama, pero solo conseguía recordarla desnuda a las dos de la tarde bajo la luy de harina del mosquitero, se acordaba del lento reposo de tu cuerpo manso y lívido en el zumbido del ventilador eléctrico, sentía tus tetas vivas, tu olor de perra, el humor corrosivo de tus manos feroces de novicia que cortaban la leche y oxidaban el oro y marchitaban las flores, pero eran buenas manos para el amor, porque solo ella había alcanzado el triunfo inconcebible de que te quites las botasque me ensucias mis sábanas de bramante, y él se las quitaba, que te quites los arneses que me lastimas el corazón con las hebillas, y él se lo quitaba, que te quites el sable, y el braguero, y las polainas, que te quites todo mi vida que no te siento, y él se quitaba todo para ti como no lo había hecho antes ni había de hacerlo nunca con ninguna mujer después de Leticia Nazareno […]*[1]

Leticia Nazareno es también la poseedora implícita del poder público, una *presidenta escondida, cuyo poder se afirma a través de la ostentación de su potencia financiera*. El dormitorio, el espacio privado de Leticia define el poder social de la mujer: cada objeto que constituye el espacio de Leticia es semiótico significativo, cada objeto que define el anhelo hacia la ascendencia a la nobleza – el encaje de Bruselas, o el componente cuartelero – los botines de hombre, o el seductivo-erótico – las zapatillas de raso, o para las apariciones públicas – los vestidos funerarios de primera dama:

> *En el dormitorio nupcial de Leticia Nazareno, de quien teníamos una imagen más nítida no solo porque había reinado en una época más reciente sino también por el estruendo de sus actos públicos, vimos una cama Buena para desafueros de amor con el toldo de punto convertido en un nidal de gallinas, vimos el los arcones las sobras de las polillas de los cuellos de zorros azules, las armazones de alambres de los miriñaques, el polvo glacial de los pollerines, los corpiños de encajes de Bruselas, los botines de hombre que usaban dentro de la casa y las zapatillas de raso con tacón alto y trabilla que usaba para recibir, los balandranes talares con violetas de fieltro y cintas de tafetán de sus esplendores funerarios de primera dama y el hábito de novicia de un lienzo basto como el cuero de un carnero del color de la ceniza con que la trajeron secuestrada de Jamaica dentro de un cajón de cristalería de fiestas para sentarla en su poltrona de presidenta escondida, pero tampoco en aquel cuarto hallamos*

---

[1] Idem pag 133.

ningún vestigio que permitiera establecer al menos si aquel secuestro de corsarios había sido inspirado por el amor.

Manuela Sánchez representa la pulsión erótica inmaterial e imposible. La imposibilidad de poseerla físicamente, el erotismo que no se concretiza en acto sexual es una actualización de la falta de poder del general en el plano social, en relación con las clases ciudadanas pobres. Los términos en que el general define a Manuela expresan esta misma frustración física y social llevando a lo irracional que marca la pasión por esta mujer:

> *Manuela Sánchez de mi mala suerte*[1]*, Manuela Sánchezde mi mala hora*[2]*, Manuela Sánchez de mi desastre*[3]*, Manuela Sánchez de mi locura*[4]*, Manuela Sánchez de mi potra*[5]*, Manuela Sánchez de mi perdición*[6]*, Manuela Sánchez de mi verguenza*[7]*, Manuela Sánchez de mi rabia*[8]*, Manuela Sánchez de mi infortunio*[9]*, Manuela Sánchez de mi desaventura*[10]

Se puede observar que todas las definiciones de Manuela Sánchez envían a elementos subjetivos, inmateriales, pasionales, depreciantes. Así, la imposibilidad de poseer a Manuela aparece más como un resultado de su inmaterialidad y menos como una derrota del poder del general.

También en el caso de Manuela Sánchez, como en el de Leticia, los objetos tienen un valor semiótico. Las ropas simples y los adornos que fingen riqueza definen la apartenencia de Manuela a una clase, pero igualmente su posición de poder en el interior de esta clase: ella es la reina de la belleza, y es deseada por el general justamente porque es la poseedora de cierta forma de poder:

> *[…] con su traje de ninfa de volantes de muselina y la corona dorada con joyas de artificio y una rosa en la mano bajo la vigilancia de una madre que la cuidaba como si fuera de oro […]*[11]

---

[1] Idem, pag 67.
[2] Idem, pag 70.
[3] Idem, pag 70.
[4] Idem, pag 71.
[5] Idem, pag 71.
[6] Idem, pag 74.
[7] Idem, pag 75.
[8] Idem, pag 76.
[9] Idem, pag 77.
[10] Idem, pag 86.
[11] Idem, pag 67-68.

Aunque manifiesta una atracción carnal que no se puede controlar para la bella Manuela, el general sólo la valoriza como un trofeo, cuya conquista equivale a reconocer su potencia sexual, pero la potencia sexual es el elemento que confirma el poder social.

Manuela Sánchez es la encarnación de la pasión carnal absoluta, pero inmaterial, y la muestra tangible de la sexualidad que ella emana es la rosa roja, habitual a la imagen de la chica. Esta rosa, símbolo de la pasión que despierta, es el elemento focal que llama la atención del general, precisamente desde el primer encuentro con la reina de la belleza. En la rosa se materializa ese cuerpo que el general no puede poseer, él es el elemento perecedero que se marchita cuando la materialidad está trasladada sobre el cuerpo, es decir cuando el general toca a Manuela.

Manuela representa la pasión al borde del sueño y de la realidad, de lo verdadero y de lo falso, de lo material y lo inmaterial. En virtud de esta inmaterialidad, ella está imaginada entrando en el espacio privado del presidente, invadiendo de esta manera el espacio del poder:

> *[…] era Manuela Sánchez que andaba por el cuarto sin quitar los cerrojos porque entraba y salía según su voluntad atraversando las paredes, Manuela Sánchez de mi mala hora con el vestido de muselina y la brasa de la rosa en la mano y el olor natural de regaliz de su respiración, dime que no es de verdad este delirio, decía, dime que no eres tú, dime que este vahído de muerte no es el marasmo de ragaliz de tu respiración, pero era ella, era su rosa, era su aliento cálido que perfumaba el clima del dormirorio como un bajo obstinado con más dominio y más antiguedad que el rezuelo del mar [...]*[1]

La belleza es el instrumento auxiliar de que se sirve Manuela Sánchez para ejercer su poder sobre el general: es, sin embargo, una belleza inmaterial, perceptible en estados próximos al ensueño y que forma, junto con la pobreza de la ropa, una imagen de la mujer:

> *[…] cuando la vio aparecer en la puerta interior como la imagen de un sueño reflejada en el espejo de otro sueño con un traje de etamina de a curtillo la yarda, el cabello amarrado de prisa con una peineta, los zapatos rotos, pero era la mujer más Hermosa y más altiva de la tierra con la rosa encendida en la mano, una visión tan deslumbrante que él apenas si tuvo dominio para inclinarse cuando ella lo saludó con la cabeza levantada Dios guarde a su excelencia, y se sentó en sofá, enfrente de él.*[2]

---

[1] Idem, pag 71.
[2] Idem, pag 77.

El amor entre el general y Manuela es imposible porque ambos lo perciben de maneras distintas. Para Manuela, el amor es tan inmaterial como la imagen que ella tiene para el general, mientras que, para el presidente, el amor es eminentemente telúrico, material y materializado en signos del propio poder, que transfiere a la imagen de Manuela:

> *[…] contemplaba a Manuela Sánchez sin pedirle nada, sin expresarles sus intenciones, sino que la abrumaba en silencio con aquellos regalos dementes para tratar de decirle con ellos lo que él no era capaz de decir, pues sólo sabía manifestar surs anhelos má íntimos con los símbolos visibles de su poder descomunal como el día des cumpleaños de Manuela Sánchez [...]*[1]

La relación entre el general y Manuela Sánchez está señalada por tres etapas, que traducen la distancia que hay entre los dos: el contacto inmaterial que se traduce en la distancia espacial, el contacto material, que señala la abolición del espacio y la desaparición de Manuela que lleva consigo la reaparición de la distancia espacial. El contacto se produce en un momento en que la temporalidad terrestre queda casi abolida: es el momento del paso de la cometa, y el gesto de Manuela de intentar tocar un objeto telúrico es la expresión de su rechazo de toda eternidad:

> *[…] y entonces fue cuando ocurrió, madre mía Benedictión Alvarado, ocurrió que Manuela Sánchez había visto en el cielo el abismo de la eternidad y tratando de agarrarse de la vida tendió la mano en al vacío y el único asidero que encontró fue la mano indeseable con el anillo presidencial, su cálida y tersa mano de rapiña cocinada al rescoldo del fuego lento del poder.*[2]

El momento de la desaparición de Manuela vuelve a tomar paralelamente el momento del contacto, solamente que esta vez ya no es la mujer quien lo busca, sino el hombre, el general, y la confirmación de la ausencia de Manuela es la ausencia de la rosa:

> *[…] pero Manuela Sánchez no contestó, no le tocó la mano, no respiraba, parecía tan ireal que él no pudo soportar el anhelo y extendió la mano en la oscuridad para tocar su mano, pero no la encontró, la buscó con la yema de sus dedos en el sitio donde había estado su olor, pero tampoco la encontró, siguió buscándola con las dos manos por la casa enorme, braceando con los ojos abiertos de sonámbulo en las tinieblas, preguntándose dolorido dónde estaras Manuela Sánchez de mi*

---

[1] Idem, pag 79.
[2] Idem, pag 84.

desaventura que te busco y no te encuentro en la noche desaventurada de tu eclipse, dónde estará tu mano inclemente, dónde tu rosa […][1]

Francisca Linero representa el amor brutal. Mujer simple, ella puede despertar en el general solamente pulsiones brutales, pero ella representa, al mismo tiempo, la mujer prohibida, porque está casada. La posesión de Francisca es una señal del poder del general, pero también una confirmación de su potencia sexual. A través del deseo de poseer a Francisca, el general busca extender su poder desde la esfera pública hasta una esfera privada, que no le pertenece y que es la familia de Francisca. Si Leticia representa el amor, Manuela la pasión, Francisca encarna el desafío, ella es eminentemente la mujer- animal completamente subordinada al poder del general; ella llega a ser, de esta manera, la mujer- objeto:

> *[...] la vista de la provocativa Francisca Linero que lo miraba sin saber qué hacer con su pudor de recién casada porque él había venido para darle gusto a su voluntad y no había otro poder mayor que el suyo para impedirlo [...]*[2]

El poder del general no es, sin embargo, total tampoco en relación con Francisca: la pasión carnal implica un crimen, la eliminación del otro pretendiente masculino al cuerpo de Francisca, su esposo, Poncio Daza. Además, la posesión sólo es posible por el abandono de la mujer, un abandono justificado por el hecho de que el general es el poseedor del poder social:

> *[...] yo estaba agonizando de miedo conservaba bastante lucidez para darme cuenta de que mi único recurso de salvación era dejar que él hiciera conmigo todo lo qoe quiso sobre el meson de comer, más aún, lo ayudé a encontrarme entre los encajes de los pollerines después de que me dejó sin resuello con su olor de amoníaco y me desgarró las bragas de un zarpazo y me buscaba con los dedos por donde no era mientras yo pensaba aturdida Santísimo Sacramento que verguenza*[3]

El eros del general se encuentra actualizado en tres mujeres: Leticia Nazareno encarna el eros oficial y se distingue de las otras mujeres por el papel fundador que se le atribuye, el de haber sido la única mujer que le entrega al general un heredero reconocido. Su poder sobre el general es uno fundador y civilizador, un poder que supera la esfera privada y se hace notar también en la esfera pública. Manuela Sánchez representa la pulsión

---

[1] Idem, pag 85-86.
[2] Idem, pag 99.
[3] Idem, pag 100.

erótica absoluta e inmaterial; ella cancela en igual medida el poder del general, por la imposibilidad de la posesión carnal. En fin, Francisca Linero representa el arquetipo del eros brutal, la mujer en relación con la cual el poder del general puede manifestarse solamente con el abandono de la mujer.

Estableciendo un paralelo entre la esfera pública del poder y la privada, entre los diferentes modalidades de manifestación de este último , podemos constatar que el poder del general, a quien se puede definir desde la perspectiva del mito del salvador, sólo se manifiesta en el espacio público, a través de la falsedad. Este mismo poder queda prácticamente anulado en el espacio privado, en relación con las mujeres que le marcan la existencia.

Bibliografía

Apuleyo Mendez, Plinio, *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*, Grupo Editorial Norma, 1998.

Baudrillard, Jean, *De la séduction*, Seuil, Paris, 1985

Campbell, Joseph, *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959

Dimilta, Juan José, *García Márquez – El invincible ritual de la nostalgia*, Ediciones Lea, Ojos de papel Edicional, Madrid, 2004.

Feliciano, Katzmín, *El arquetipo patriarcal en « El otoño del patriarca » de Gabriel García Márquez,* UPR – Recinto Universitario de Mayagüez, 1991

García Márquez, Gabriel, *El otoño del Patriarca*, Plaza & Janes S. A Editores, Barcelona, 1975

Leclaire, Serge, *Para una teoría del complejo de Edipo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1969

Peñuelas, Marcelino, *Mito, literatura y realidad*, Editorial Gredos, S.A., Madrid, 1965

Scherman, Filer, Jorge, *La Parodia del poder. Carpentier y García Márquez: Desafiando el mito sobre el dictador latinoamericano*, Editorial Cuarto Propio, 2003

THÉOPHILE GAUTIER, CRÍTICO LITERARIO: LES GROTESQUES Y EL DESCUBRIMIENTO DE VILLON

María Vicenta Hernández Álvarez
valvarez@usal.es
Universidad de Salamanca, España

Resumen

En 1834, Théophile Gautier redescubre a François Villon. Su contribución es un largo estudio crítico y filológico perfectamente estructurado, preciso, alerta y brillante. Gautier parte de los textos y vuelve a los textos, sin dejar por ello de trazar una "fisionomía" del poeta y de su "microcosmos" poético, descubriendo en su obra una serie de motivos y lugares comunes de su tiempo que el poeta asume y renueva.

Palabras clave: Th. Gautier, F. Villon, Les Grotesques, *Crítica literaria*

En 1834, Théophile Gautier publica un estudio sobre Villon en *La France Littéraire;* diez años más tarde, este artículo constituirá el primer capítulo de una obra mucho más ambiciosa: *Les Grotesques.* Gautier señala en el prólogo su intención y justifica la obra:

> *Nous avons modelé une dizaine de médaillons littéraires, plus ou moins grotesques.[…]; un pareil travail ne saurait du reste inspirer qu'un intérêt purement bibliographique, et nous désirons rester autant que possible dans les limites de la critique, sans empiéter sur les catalogues et les dictionnaires.*[1]

Gautier elige algunos « tipos », divertidos o singulares, escritores caídos en el olvido, que presentan algunos rasgos comunes; entre otros el haber servido de inspiración a algunos versos de Boileau[2], no siempre muy favorables. Se trata de poetas, menos preocupados por la pureza clásica que los escritores de primer orden, que dan entrada en sus obras a la fantasía, al capricho y a la moda de su tiempo. Gautier elige entre ellos "algunas perlas":

---

[1] Gautier, Théophile, *Les Grotesques*, Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, Paris, 1853, pp. V-VI.

[2] «Depuis *L'Art poétique* de Boileau, la critique a fait bien du chemin; on ne se contente plus à si peu de frais, et l'on n'en finit pas avec un auteur au moyen d'un vers formulé en manière de proverbe : mais la critique a, selon nous, ce tort, immense, de ne s'attacher qu'aux représentations toutes faites et qui ne sont contestées de personne. Elle ne prend cure que des grands seigneurs de la poésie, et s'enquiert assez peu du populaire et du bourgeois », *Ibidem*, pp. 4-5.

Dans le cours de nos appréciations, nous avons fait petite la part critique, trop petite même, occupé que nous étions à faire valoir les perles fines que nous avions trouvées dans le fumier de ces Ennuis, et aussi, il faut bien l'avouer, les perles fausses.[1]

Gautier es consciente de su labor crítica y de su posición de precursor. Es consciente de la erudición, pero al mismo tiempo desea llegar al gran público, y realmente proponerle nuevos autores y nuevos textos dignos de lectura. En el capítulo dedicado a Villon, Gautier, en primera persona, justifica así su trabajo: "Je trouve un singulier plaisir à déterrer un beau vers dans un poète méconnu […] c'est une réhabilitation que je fais, c'est une justice que je rends"[2]. Presenta a François Villon como el mayor poeta de su tiempo, corrigiendo los versos de Boileau[3], y proponiendo un verdadero acercamiento crítico al poeta. Quiere volver a los textos (las citas son muy abundantes en el artículo) y mirarlos à la luz de su época y de las demás artes, ayudándose de un método que él ha perfeccionado, la transposición artística. Cuando en el artículo de Gautier, el lector descubre los poemas de Villon que éste ha elegido, tiene la feliz impresión de descubrirlos con él.

Villon le ofrece a Gautier la ocasión de poner en marcha la teoría de la literatura que más le conviene, la romántica; presentando a Villon, y a los otros "grotesques", Gautier reivindica la libertad de los creadores y del arte contra la hipocresía burguesa, el despotismo de los sistemas y de la moral. Se trata de una crítica positiva que celebra e insiste en los elementos sensibles, y al mismo tiempo señala los puntos esenciales, las pistas justas que la crítica y la interpretación de la obra de Villon seguirá a lo largo de todo el siglo XX.

El autor no es el personaje, dice Gautier, pero él no separará nunca al hombre de su obra. Dialogará con el hombre, con su obra y con sus lectores. Podemos considerarnos lectores respetados, porque una ilusión de simultaneidad humaniza nuestros descubrimientos. Gautier aporta los

---

[1] *Ibidem*, p. XII.

[2] *Ibidem*, pp. 2-3.

[3] « Le pauvre escolier Villon n'est guère connu que par ces deux vers assez ridicules de Boileau Despréaux :

Villon sut le premier, dans ces siècles grossiers
Débrouiller l'art confus de nos vieux romanciers

Versos sobre los que volverán, insistentemente, todos los críticos de Villon en el siglo XX. En grandes líneas, y con respecto a la literatura del pasado, Gautier está en contra de la crítica de Boileau y de Malherbe, y no desperdicia nunca la ocasión de señalarlo, hasta el punto de que su propio trabajo crítico surge muchas veces como un ejercicio de contra crítica.

detalles capaces de establecer esta comunicación, de suscitar el interés y el entusiasmo. La descripción será su medio técnico, y la interpretación, matizada con el lenguaje y las imágenes elegidas, su complemento y su fuerza. La precisión de los adjetivos transforma el desarrollo descriptivo en relato, en fragmentos de crítica en los que el sentido se concentra en brillantes síntesis. Cuando le cede el lugar a la biografía más convencional, la que comienza ofreciendo una fecha de nacimiento, la convoca una elección subjetiva, lúcida y teñida de humor "burlesco". Gautier elige los detalles[1], y desde aquí, su reflexión remonta el vuelo para convertirse en historia y en teoría literaria.

Jean Dufournet, en su estudio *Villon et sa fortune littéraire*, traza un recorrido en el que destaca los principales hitos de la recepción crítica del poeta. Lo seguiremos, en parte, para poder señalar la importancia de la contribución de Gautier.

Clément Marot publica las obras de Villon en 1533. Se reeditaron diez veces más, hasta 1542, año en el que se publican en París otras tres ediciones diferentes. En 1696, Fontenelle incluye en una antología de poetas franceses, nueve poemas de Villon˙ Pero la obra no volverá a editarse hasta 1723. En el siglo XVIII cambia la imagen que se tiene de Villon[2].

En 1832 se publican las *Oeuvres de Maistre François Villon.* En 1835 se reimprimen. Esta edición va a permitir que los románticos relean al poeta. Ésta fue, probablemente, la edición que utilizó Gautier.

Dufournet reduce y devalúa la aportación de la mirada romántica sobre Villon. El estudio de Gautier lo considera brillante, pero añade que más que admiración revela simpatía y curiosidad por lo nuevo, sin embargo, « est le premier effort sérieux pour éclairer, loin des condamnations sommaires et des lieux communs, l'oeuvre d'un poète de second ordre dont la lecture est récréative, révélant une foule de petits usages et de façons d'être, des types amusants ou singuliers… »[3]. Le

---

[1] En esta práctica crítica, Gautier busca también la precisión y sus esfuerzos de definición no huyen de las dificultades ni de la ambigüedad. No sería difícil establecer a partir de sus artículos y de sus textos, el diccionario crítico de Gautier, pues, para facilitarle la tarea al lector, en los términos objeto de definición, Gautier emplea la cursiva. En *Les Grotesques,* se definen, entre otros términos: *burlesque, grotesque, original…, Ibidem,* pp. 350, 351, 354, 355, 370.

[2] Según Pierre le Gentil, « tout en insistant sur le côté badin et enjoué des poèmes de Villon, on tend à oublier la légende du farceur pour parler du style naturel et de naïveté, voire de modernité », Le Gentil, Pierre, *Villon,* Hatier, Paris, 1967.

[3] Dufournet, Jean, *Villon et sa fortune littéraire,* Ducros, Bordeaux, 1970*, p. 33.* Más adelante, Dufournet señala que el estudio de Gautier sobre Villon suscitó poco interés

reconoce a Gautier el mérito de haber sido capaz de sugerir la riqueza de la obra analizando diversos motivos: la muerte universal y terrible, el « mal-aimé", "la bouteille et la marmite", o "la fille de joie" de quien presenta la decadencia en *Les Regrets de la Belle Heaulmyère*.

Dufournet señala también, pero sin contarlo como mérito, que Gautier ha establecido relaciones entre Villon y Byron, a propósito del "egotisme"; entre el arte colorista del poeta y algunos pintores: Rembrandt, cuando se trata de describir la *Ballade de la grosse Margot*, Callot, cuando tiene que presentar la mezcla de lo suave y lo grotesco, o Dürer, o Giotto, cuando lo presenta como el poeta que ha restituido la vida de interior en la Edad Media. Sin embargo, sabemos que Dufournet no ve con buenos ojos estas aproximaciones; intuirlas no constituye, según él, ningún acierto crítico. Pero Gautier, quizás con osadía, ha transmitido la novedad de su mirada y al mismo tiempo una memoria artística y literaria. Paul Zumthor se atrevió también con una comparación arriesgada: acercó a dos poetas del siglo XIII y del siglo XX, Adam de la Halle y Paul Éluard, en un artículo que es una lección de crítica literaria[1].

Gautier presenta a Villon como el creador de « une poésie neuve, forte et naïve », pero también como « un donneur de conseils, un moraliste »; su vida libertina y vagabunda conforma una « physionomie particulière de son talent". Villon es el poeta que se lamenta de su miseria y hace de ella un tema mayor de su obra. Todo esto lo acerca al tipo del poeta romántico, aunque puede sorprender, por otra parte, la ausencia de descripciones de la naturaleza, o su forma de tratar el amor y el tópico del amante mártir. La idea y el sentimiento de la muerte conducen a Villon a reflexiones filosóficas de sorprendente fuerza; Gautier se para en el tratamiento del tema con el motivo de las "filles de joie" cuando se hacen viejas. El comparatismo resulta en este caso especialmente sugerente: Gautier compara a Villon con Musset y también con A. Dumas. Las *pauvres femmelettes*[2] de Villon superan en matices y « pittoresque » a las

---

entre los románticos, a quienes alejaba la dificultad de los textos y el deprecio de Villon por la naturaleza, pp. 35-36.

[1] « Toute connaissance implique comparaison: elle se fonde à la fois sur l'examen d'oppositions et la constatation d'identités, de variations et de permanence. Tel est sans doute le fondement de notre notion d'Histoire et de celle de structure », Zumthor, Paul, « Poésie médiévale et poésie moderne. Continuité et différences », *Cahiers du Sud, nº* 372, 1963, p. 270

[2] *Les Regrets de la Belle Heaulmyère.* « Quatre siècles avant Alexandre Dumas, il a presque littéralement trouvé les *pauvres faibles femmes.* Nous voyons chez lui ces *pauvres femmelettes* ; en vérité, je crois que je préfère le diminutif. Je ne connais rien de plus beau, dans aucun poète, que les regrets de la belle Heaulmyère, ou de la belle qui fut Heaulmyère », *Les Grotesques*, p. 22.

pauvres faibles femmes de Dumas, pues Villon cuenta aún con el paradójico poder de los diminutivos que, poco a poco, la modernidad hizo desaparecer de la lengua.

Gautier recurre a los pintores para definir una paleta rica en tonos, la de un poeta capaz de crear un tipo con pocas pinceladas y capaz también de ofrecer el color de una época, la suya. El tono de *La Ballade de la Grosse Margot* le recuerda a Rembrandt. Los lectores somos convocados a una experiencia plástica, sensible:

> *Avez-vous vu quelques-unes des eaux-fortes libertines de Rembrandt: Bethsabée, Suzanne, et surtout Putiphar, mélange inouï de fantastique et de réel ? C'est une chose admirable et dégoûtante ; la nudité est cruelle, les formes sont monstrueusement vraies, et, quoique abominables, ressemblent tellement aux formes les plus choisies des plus charmantes femmes, qu'elles vous font rougir malgré vous ;*[1]

La descripción de Gautier nos conduce por el interior que pinta el poema en un relato con su intriga y su suspense; nos encontramos en este espacio que habita la mujer de vida alegre, como si fuera posible reducirse y entrar en la atmósfera de un cuadro de Rembrandt, y es posible, porque texto y pintura comparten los términos, y Gautier convoca y dirige nuestra imaginación:

> *Le fond quoique à peine indiqué et dans la demi-teinte, se devine facilement ; on voit le plafond à solives enfumées, la table de chêne et le bahut démantelé, le lit en serge, d'un vert pisseux, fatigué de ses longs et nombreux services ; tout le mobilier succinct de la fille de joie :…*[2]

Nuestra lectura se convierte en un deambular curioso y ameno. Gautier ha hecho de nosotros algo más que espectadores.

Pero curiosamente nada de esto nos parece demasiado nuevo, y la razón es bien sencilla: si Gautier fue el primero en verlo, muchos de los críticos que le han seguido se han inspirado de su lectura, y han repetido hasta la saciedad los mismos motivos.

El acercamiento a los textos de Villon es difícil, su lengua se encuentra ya muy lejos de la del siglo XIX, y elegir unos cuantos textos, ofrecerlos a la lectura junto con unos comentarios que los harán más accesibles y cercanos es la finalidad que Gautier le reconoce a la crítica literaria. La elección de Gautier coincide sólo en parte con la que realizó

---

[1] *Ibidem*, p. 29.
[2] *Ibidem*, p. 29.

Fontenelle en 1696. Gautier reproduce y comenta *La Ballade des pendus, la Ballade de bonne doctrine à ceulx de mauvaise vie, Les regrets de la belle Healmyère,* fragmentos del *Testament;* y sólo comenta *La Ballade de la Grosse Margot,* jugando con la estratagema de no atreverse a reproducir lenguaje tan obsceno[1]. La presentación y la descripción detallada que sigue se convierten en la mejor publicidad del poema. Gautier recurre a la cursiva para subrayar los conceptos y los términos que considera esenciales para la comprensión del poeta, utiliza las notas a pie de página (70 notas a pie en 39 páginas) para explicar o traducir los términos que en el texto medieval pueden representar una complicación excesiva y una merma del placer de la lectura. A veces es simplemente un sinónimo en francés moderno el que se sugiere, otras veces la explicación es un poco más larga: el célebre verso de *La Ballade des pendus*: "Plus becquetez d'oiseaux que dez à couldre", por ejemplo, merece la siguiente nota, referida al término *becquetez*: "Picotés par les becs des oiseaux, comme les dés le son par le cul de l'aiguille", que hoy nos parece innecesaria, tras tantos años de antologías pedagógicas que lo explican de la misma manera; otras suponen una documentación sobre las costumbres de de la época, como ocurre en la *Ballade de bonne doctrine,* de la que reproducimos dos estrofas y sus correspondientes notas:

I
Car or soyes porteur de bulles,
Pipeur ou hasardeur de dez
Tailleur de faux coing(1), tu te brusles
Comme ceulx qui son eschaudez(2)
Trahistres pervers, de foy vuydez,
Soyes larron, ravis ou pilles,
Où en va l'acquest que cuydez ?
-Tout aux tavernes et aux filles
II
Ryme, raille, cymballe(3), luttes,
Hante tous autres eshontez :
Farce(4), broïlle, joue des flustes,
Fainctes, jeux et moralitez(5)
Faict en villes et en citez ;
Gaigne au brelan, au glic(6) aux auilles :

---

[1] "Cette ballade, il m'est impossible de la transcrire; le cant et la décadence de la langue française moderne repoussent les libertés et les franches allures de sa vieille sœur gauloise. C'est grand dommage : jamais plus hardi tableau ne fut tracé par une main plus hardie : la touche est ferme, accentuée ; le dessin franc et chaud ; ni exagération ni fausse couleur, le mot sur la chose, c'est une traduction littérale ; », *Ibidem*, p. 28. Esta presentación contrasta con otras, en las que Gautier suele introducir las largas citas de los poemas con el motivo de la necesidad imperiosa: "Nous ne pouvons résister au plaisir de la transcrire", p. 9, es, por ejemplo, la fórmula que da paso a *La Ballade de bonne doctrine.*

Où s'en va tout ? Or, escoutez :
-Tout aux tavernes et aux filles.

Gautier explica así los términos que pueden suponer alguna dificultad: Para la imagen, « Tailleur de faux coings » (1), probablemente común en la época de Villon, Gautier propone el equivalente de "Faux monnayeur"; la referencia a la quemadura o a ser escaldado con agua (2), la explica así: "Le supplice des faux monnayeurs était d'être plongés dans l'eau buillante"; la nota (3) le sirve para encontrarle un equivalente moderno a la enumeración que surge de una imagen musical: "Fais du train par le monde, donne toi du mouvement". La nota (4) revela un detalle gramatical necesario para la correcta interpretación de la coherencia del texto: "Farce est ici un impératif de farcer, faire le facétieux". La nota (5) constituye un sintético ejercicio de crítica e historia literaria; Gautier se refiere a las "Moralités", género literario: "Moralité, comme la Passion de Jésus-Christ ou la grand'diablerie de Douai, Villon, au dire de Rabelais, était impresario de mystères". Y la nota (6), supone al mismo tiempo un conocimiento de la civilización medieval y un ejercicio filológico: "Espèce de jeu de hasard; de l'allemand *gluck*, qui veut dire *chance"*.

Gautier las presenta con tal ligereza y tal gracia, que la erudición no merma nunca el placer del descubrimiento. Quienes se han acercado a Villon después de Gautier nunca lo reconocieron así, muchas veces ni siquiera lo mencionan, Gautier no aparece en las bibliografías; cuando sí lo nombran, se quedan siempre con el carácter anecdótico de su obra, tienen especial cuidado en rebajarla de categoría y de repetir los tópicos que siguen pasando de generación en generación, y que podrían resumirse en la fórmula: "crítica de simpatía" [1].

Villon volvió a ser objeto de interés para la crítica gracias a Gautier y a Nisard. En la segunda mitad del siglo XIX se le dedican algunas tesis y estudios[2]. La interpretación de la obra de Villon cambia: « les critiques tendent à excuser les larcins du poète par la pauvreté et la malchance de ne

---

[1] Dufournet, que señala que se trata del primer estudio serio sobre Villon, no sólo no entrará en los detalles de esta seriedad, sino que se encargará de señalar un error de interpretación que merma considerablemente su tímida alabanza. Se trata de la interpretación de tres nombres propios, probablemente tres conocidos usureros que Villon presenta irónicamente como tres huérfanos a los que socorre. Si Gautier interpretó que se trataba en efecto de huérfanos, años más tarde, A. Longnon, a pesar de haber consultado los archivos nacionales, cae en el mismo error en su *Étude biographique sur François Villon* (1877). Véase Dufournet, *op. cit*, p. 33 y p. 50.

[2] El crítico más importante del siglo, Sainte-Beuve, se ocupa de él, al hacerlo de la tesis de A.F. Campaux, *Villon, sa vie et ses oeuvres, 1859.*

pas avoir eu de protecteur »[1]. Las comparaciones que ha propuesto la crítica, Villon y Baudelaire, Villon y Banville, en definitiva, Villon precursor del Romanticismo, siguen pareciéndoles demasiado arriesgadas y muy poco pertinentes.

La crítica del siglo XX, en general, ha olvidado la contribución de Gautier; de alguna manera, como hemos visto, también los historiadores de la literatura se han encargado de dejar al margen a un crítico incómodo. Gautier había visto demasiadas cosas, las había presentado demasiado bien, lo complicado lo había hecho accesible para el gran público sin renunciar por ello a un trabajo minucioso y lúcido. Mostrarlo suponía agradecerlo, y quizás reducir el valor de los propios descubrimientos que ya no serían tales. La lección de generosidad y buenas prácticas que había proporcionado Gautier pareció más conveniente olvidarla. Por ello nos asombra hoy la ausencia del nombre de Gautier en las bibliografías sobre Villon, y nos asombra aún más la presencia camuflada o apresurada de algunas citas.

Italo Siciliano (1934) lo señala en su bibliografía crítica, pero sólo lo citará ocho veces y con relación a los detalles más irrelevantes. Conviene recordar alguna, para demostrar que la elección de un recuerdo sin fuerza es la mejor forma de dejar a alguien caer en el olvido. La primera vez que lo cita es en una nota, para completar una cita de Gaston Paris y señalar que Gautier también fue consciente de la ausencia del sentimiento de la naturaleza en Villon.[2] Aparece de nuevo el nombre de Gautier en un comentario bastante irónico sobre el error de interpretación de los tres usureros. La tercera cita, en nota a pie, es para señalarlo como el inventor del término "égotiste" aplicado a Villlon, y pasar rápidamente a otra cosa. Vuelve a aparecer Gautier en una nota hacia el final de este estudio, donde, a una alabanza de carácter muy vago se añade inmediatamente un comentario depreciativo sobre su estilo: "Gautier avait mieux compris l'art de la ballade, même si parfois il s'est servi d'un style de brocanteur pour exprimer son admiration"[3].

---

[1] Dufournet, *op. cit*, pp. 42-43. Implícitamente Dufournet considera responsable a Gautier de esta "image naïve", que será adoptada y reproducida por la crítica del siglo XIX.

[2] Siciliano, Italo, François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge, A.G Nizet, Paris, 1967, p. 35.

[3] *Ibidem*, p. 402 ; En nota pie de página, se refiere a la relación que Gautier estableció entre Villon y Byron para equipararla a los acercamientos que han propuesto otros críticos. La última cita es la más desarrollada, y la reproduzco aquí para que pueda valorarse el tono, a mi entender, de desprestigio velado que la cubre: « C'est ainsi que Sainte-Beuve rapprochait Villon de je ne sais quel journaliste, que Gautier découvrait de singulières affinités entre le vaurien du XV siècle et lord Byron, et que M. Thuasne s'est laissé pour

Y esto es todo lo que Siciliano parece deberle a Gautier; sin embargo, cuando leemos, por ejemplo, su acercamiento al tema de la miseria, al tema de la muerte, al tema de la madre, a los motivos de la vida cotidiana y vagabunda, sabemos que esto ya lo hemos leído antes, que Gautier ya nos había acompañado en el descubrimiento, de manera más natural, más amena, y no menos científica; porque la crítica de Gautier se lee como un relato que nos afecta. El comentario que I. Siciliano dedica a *Les Regrets de la Belle Heaulmyère*[1] hubiera sido una buena ocasión para rendir tributo al crítico-poeta que lo leyó por primera vez con nosotros y nos propuso detenernos en la curiosa gracia del diminutivo.

En el siglo XX, el estudio de I. Siciliano creó escuela, se convirtió en la referencia obligada.

En 1967, David Kuhn, sí incluye a Gautier en la bibliografía de su estudio y lo cita 6 veces; no son muchas, pero revelan un acuerdo profundo entre los dos críticos, y la admiración y el reconocimiento de Kuhn hacia el maestro: la cuestión central para él, como para Gautier, es ésta: "Comment lire ces poèmes? Nous évoquerons à tout moment ce problème. Nous supposerons que chaque poème est capable de nous enseigner comment il faut le lire ? »[2]. Las citas que le consagró a Gautier alaban claramente sus aciertos·

Pierre le Gentil, en su estudio sobre Villon (1968), sólo se refiere a él una vez, en el último capítulo, el que titula: "La Modernité de Villon"[3]. Tiene cuidado en omitir todo aquello que pudiera presentar a Gautier como un verdadero crítico literario y como un filólogo. ¿Por qué nadie dice que

---

une minute tromper par le fantôme de Musset-Villon […] Chose singulière : Gautier, artiste sincèrement romantique, comprenait et goûtait non moins sincèrement ce poète qu'il appelait « gothique » ; Sainte-Beuve, esprit classique envoûté et agacé par le romantisme, est également agacé par la poésie de Villon tout en subissant malgré tout, le charme mystérieux ». *Ibidem*, pp. 529-530.

[1] « Villon se moque des bonnes "langagières » que sont les Parisiennes, il se moque fraternellement des fillettes avec lesquelles il passe sa journée, mais on dirait qu'il a une souveraine pitié et une tendresse presque pieuse pour ces « pauvres vieilles sottes » qui achèvent leur vie brillante dans la misère, […] Il en fait un tableau superbe, d'une vérité et d'une tristesse poignantes », *Ibidem*, p. 395.

[2] Kuhn, David, *La Poétique de François Villon,* Armand Colin, Paris, 1967, p.9.

[3] « Parmi les poètes et les romanciers, demeurés en général fort discrets, y compris l'auteur de Notre-Dame de Paris et de La Légende des siècles, seul Théophile Gautier fait preuve d'une sympathie active dès avant la publication des Grotesques en 1844. Lui non plus n'a pas oublié les *Repues franches*, mais soucieux de trouver au romantisme de lointains ancêtres, il prête à Villon des trait byroniens tout en croyant apercevoir en lui le modèle de Panurge […] Gautier se montre au fond plus condescendant qu'enthousiaste : son Villon est plus singulier que génial, desservi toujours par les difficultés de sa langue et les fâcheux écarts de sa conduite », Le Gentil, Pierre, *Villon,* Hatier, Paris, 1967, p. 141

las dificultades de la lengua de Villon, Gautier tuvo especial cuidado en explicarlas, sin abusar de la erudición y procurándonos una agradable lectura?

Pero también, en 1972, Serge Fauchereau, en un estudio sobre Gautier, afirmaba : « *Les Grotesques* est une œuvre majeure de la critique du XIX siècle ; aujourd'hui encore ces dix études menées allégrement se lisent aussi bien qu'à leur parution »[1]. La facilidad, el brío, y la alegría de Gautier, no desmerecen en absoluto su trabajo. Para los críticos que son sólo críticos no es fácil reconocer que su obra crítica es también la obra de un artista; que su osadía, sus brillantes intuiciones, sus lúcidas explicaciones y su generosidad pedagógica, siguen contagiándonos hoy el entusiasmo de la lectura, y convocándonos a participar de sus encuentros.

Bibliografía

Fauchereau, Serge, *Théophile Gautier*, Denoël, 1972.
Gautier, Théophile, *Les Grotesques,* Michel Lévy Frères Libraires-Éditeurs, Paris, 1853.
Kuhn, David, *La Poétique de François Villon,* Armand Colin, Paris, 1967.
Le Gentil, Pierre, *Villon,* Hatier, Paris, 1967.
Paris, Gaston, *François Villon, « Les grands écrivains frnçais », Paris, 1901.*
Siciliano, Italo, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Âge,* A.G Nizet, Paris, 1967. (1ª edición : 1934).
Zumthor, Paul, « Poésie médiévale et poésie moderne. Continuité et différences », *Cahiers du Sud, nº372,*1963.

[1]Fauchereau, Serge, *Théophile Gautier*, Denoël, 1972, p. 82.

REGARD FÉMININ / REGARD MASCULIN – UNE OPPOSITION PERTINENTE DANS LE ROMAN DU XIXE SIÈCLE

Corina-Amelia GEORGESCU
georgescu_c@yahoo.fr
Université de Pitesti, Roumanie

Résumé

Les psychologues[1] affirment que les femmes regardent plus que les hommes, aussi bien en fréquence qu'en durée. A part cette dimension quantitative, ils remarquent d'autres différences de nature qualitative ; Argyle[2] explique la durée et la fréquence du regard féminin par le besoin d'affiliation que les femmes éprouvent. Cette remarque est-elle valable pour les personnages du roman du XIXe siècle ? Dans cette communication, nous nous proposons d'analyser les caractéristiques du regard masculin et du regard féminin telles qu'elles apparaissent dans le roman français du XIXe siècle. Nous ferons appel à une approche thématique, mais aussi aux données offertes par la psychologie quant au sujet étudié. A partir de cette analyse, nous pourrons mettre en évidence le statut de la femme par rapport à l'homme et l'inverse.

Mots-clés : regard, femme, homme, société, communication

Les Femmes ou le regard tâtonnant

Les psychologues[3] affirment que les femmes regardent plus que les hommes, aussi bien en fréquence qu'en durée. A part cette dimension quantitative, ils remarquent d'autres différences de nature qualitative ; Argyle[4] explique la durée et la fréquence du regard féminin par le besoin d'affiliation que les femmes éprouvent.

Parfois, ce besoin est anéanti par les convenances et par les lois, car le XIXème siècle s'avère l'un des plus sombres de l'histoire des femmes. Catherine Toubin-Malinas[5] considère que l'une des raisons serait le Code Civil de 1804 conformément auquel la femme était privée de droits juridiques et, une fois mariée, était mise sous la tutelle de son mari. Peut-

---

[1] Alain Brossard, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992, p. 175 et Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p. 497

[2] Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p. 497

[3] Alain Brossard, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992, p. 175 et Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p. 497

[4] Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p. 497

[5] Catherine Toubin-Malinas, *Heurs et malheurs de la femme au XIXème siècle : « Fécondité » d'Emile Zola*, Meridiens-Klincksieck, 1986, p. 81

être est-il possible que cela ait contribué au désir des femmes d'acquérir un autre statut et elles commencent à devenir plus exigeantes,[1] ce qui semble très difficile dans un monde qui appartient presque exclusivement aux hommes. Ce sont eux qui décident et Catherine Cazaban[2] est consciente que « l'éducation des filles est une affaire des hommes. » Dans les pensionnats ou dans les couvents, on leur apprend même comment regarder. Thuillier[3] explique, en citant la baronne Staffe, qu'il y avait une *police du regard* : « Une jeune fille ne regarde pas (les gens qu'elle ne connaît pas) fixement et effrontément. »

A son tour, Milner affirme : « Porter les yeux sur un homme pour lequel elle éprouve une attirance, c'est pour une femme une faute impardonnable (…), si son regard est surpris par le partenaire élu, elle risque de lui apparaître comme une conquête facile. »[4]

En revanche, les femmes mariées ou veuves ne semblent pas obéir à cette règle. La Duchesse de Langeais examine « fort impertinemment »[5] Armand de Montriveau qu'elle ne connaissait pas et Sanséverina regarde « avec une impertinence admirable »[6] le prince de Parme. Ces cas isolés, mais quand même présents nous montrent que certaines femmes acquièrent par leur statut social même des droits privilégiés. En réalité, il y plusieurs autres femmes dont le regard fixe exprime des sentiments différents, mais aucune n'a la personnalité forte d'Antoinette ou de Gina. Marie de Vandenesse est parfaitement consciente que son regard fixe pourrait la compromettre, mais elle ne s'en soucie pas ; elle veut exprimer sa volonté et rien au monde ne peut l'en empêcher.[7]

Si les femmes mariées semblent avoir le courage d'exprimer leurs sentiments par un regard fixe, les jeunes filles le font-elles aussi, mais elles n'appartiennent jamais à l'aristocratie. Denise[8] et Mercédès[9], la catalane, regardent les hommes de leur regard fixe qui exprime à la fois une volonté forte et une douceur infinie.

En dépit de ces attitudes audacieuses qu'exhibent les femmes à forte personnalité, les autres préfèrent un autre type de *regard, plus discret,* plus approprié au statut de femme du XIX[ème] siècle. Ne voulant pas se

---

[1] Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac. Post-face 2000*, Kimé, 1999, p. 306
[2] Catherine Cazaban, *Etude sur Maupassant : « Une Vie »*, Ellipses, 1999, p. 54
[3] Guy Thuillier, *Imaginaire quotidien au XIX[e] siècle*, Economica, 1985, p. 5
[4] Max Milner, *On est prié de fermer les yeux : le regard interdit*, Gallimard, 1991, p. 146
[5] Balzac, *La Comédie humaine*, V, La Duchesse de Langeais, 1977, p. 940
[6] Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.II, La Chartreuse de Parme, 1952, p. 253
[7] Balzac, *La Comédie humaine*, II, Une Fille d'Eve, 1976, p. 362
[8] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, III, Au Bonheur des Dames, 1964, p. 541-542
[9] Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, 1981, p. 23, 26

compromettre devant celui qu'elles aiment ou devant les autres, elles cachent leur regard derrière un objet qui deviendra opposant au regard. Le plus souvent, il s'agit d'un voile, ce qui nous fait penser encore une fois aux usages de l'époque :

« Le regard doit être caché, détourné, voilé (le port du voile était jugé «comme il faut »). »[1] Frédéric[2] remarque lui aussi les voiles que les femmes portent en sortant se promener.

Mais les usages de l'époque ne peuvent être considérés que rarement comme les conséquences de la mode, le voile n'acquérant presque jamais une fonction strictement décorative ; le plus souvent ces usages dérivent d'un désir de cacher et relèvent des sens dans lesquels Starobinski[3] comprenait la transparence et le voile : pour lui, la transparence représentait l'être, la vérité, l'innocence, tandis que le voile était le signe du paraître, du mystérieux, du caché.

Le voile revêt une fonction décorative qui est soulignée par sa couleur blanche ; lorsque Christine vient chez Claude le remercier de l'avoir abritée, elle porte une voilette blanche et son visage n'est qu'à demi caché. Cette voilette blanche semble avoir moins la fonction de cacher, que celle de décorer, d'autant plus qu'elle s'harmonise avec la robe claire que la jeune fille porte.

> *Il regarda, il demeura stupéfait: une femme était là, vêtue d'une robe claire, le visage à demi caché sous une voilette blanche; et il ne la connaissait point, et elle tenait une botte de roses qui achevait de l'ahurir.*[4]

Moins innocente que Christine, mais aussi moins coupable que d'autres femmes, Annette regarde M. de Durantal « à travers son voile »[5] dans l'église, mais nous devons remarquer qu'elle ne le fait pas avec préméditation. Une autre jeune fille, Ursule Mirouet[6], porte un voile vert qu'elle lève lorsqu'elle parle pour être reconnue ; elle est coquette, mais elle n'est ni méchante, ni fausse. Le moment où elle lève son voile est le moment où elle proclame son être et renonce au paraître, à la dissimulation. Au contraire, Modeste ne veut pas être reconnue et elle se déguise en vieille

---

[1] Guy Thuillier, *Imaginaire quotidien au XIXe siècle*, Economica, 1985, p. 5
[2] Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, 1952, p. 54
[3] Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*, Gallimard, 1971
[4] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, IV, L'Oeuvre, 1966, p. 90
[5] Balzac, *Annette et le criminel*, 1982, p. 165
[6] Balzac, *La Comédie humaine*, III, Ursule Mirouët, 1952, p. 372

femme et son chapeau est garni d'un « voile mis en double »[1]. Elle est d'ailleurs la moins innocente de toutes ces jeunes filles ; elle veut regarder, mais non pas être regardée jusqu'au moment qu'elle choisit elle-même. Ce voile mis en double l'aide à cacher ses sentiments à l'être aimé, mais aussi à ne pas les trahir et implicitement se compromettre devant les autres.

Toutes ces femmes, plus ou moins honnêtes envers leurs maris, se cachent sous des voiles ou des voilettes pour que les autres ne les reconnaissent pas ; elles ont peur de tous les regards virtuels dont elles pourraient être l'objet ; elles se cachent non pas parce que leurs maris pourraient apprendre leurs aventures, mais parce qu'elles veulent garder l'image que les autres ont d'elles. Elles redoutent donc toutes le regard des autres, surtout celui des étrangers, mais aussi celui des proches auxquels elles ne veulent pas causer de soucis. Madame de Morcerf cache son visage à son fils qui se rend compte de l'ambiguïté du comportement de sa mère. L'obscurité de la chambre et « le nuage de gaze »[2] qu'elle avait roulé autour de ses cheveux et qui, aux yeux d'Albert, devient « une auréole de vapeur », renforcent la beauté de sa mère qu'il considère comme une sorte d'ange, de créature sainte, mais ils ne suffisent pas pour détruire tout soupçon dans l'âme d'un fils aimant. Si son regard n'arrive pas à deviner dans celui de sa mère ce qui se passe, il se rend compte en écoutant le son de sa voix et en sentant les odeurs de la chambre où les senteurs des sels de vinaigre se mêlant aux parfums des roses.

Le voile réussit à dissimuler le regard de la femme et s'oppose aux regards des autres ne les laissant pas deviner ce qui lui arrive. Mais malheureusement, les autres sens remplacent la puissance du regard. Le voile n'est qu'un obstacle fragile et délicat devant le regard et nous oserions dire, temporaire, car il cache jusqu'à ce qu'on le lève, et d'habitude c'est la femme elle-même qui le lève à un moment donné. Il ne fait que retarder le moment de la vérité et protéger contre un monde masculin où le regard féminin est considéré trop souvent comme un péché, un attentat à la pudeur.

Parfois, cette façon de se défendre ne suffit plus et alors les femmes, tout en faisant de la distance une sorte d'allié, emploient d'autres manières pour n'être pas remarquées. C'est l'amour interdit qui les fait imaginer des moyens pour regarder l'homme aimé sans qu'il s'en rende compte. Madame de Rênal ou Madame de Chasteller se cachent derrière les persiennes pour regarder Julien et Lucien, mais ceux-ci n'arrivent pas à les remarquer, fait dû soit à l'inattention (Julien), soit à l'obstacle réel que sont les persiennes, auquel s'ajoute très souvent le noir (Lucien). Ce regard

---

[1] Balzac, *La Comédie humaine*, I, Modeste Mignon, 1976, p. 577
[2] Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, 1981, p. 528-529

caché est un garant de leur réputation, mais aussi de leurs moments de bonheur.

Malgré ces précautions, les hommes devinent la présence de la femme derrière cet obstacle. Monte-Cristo qui est un exemple quant à la qualité de son attention et de ses perceptions remarque la présence inattendue de Mercédès derrière les rideaux par le mouvement de ceux-ci.

> *Et il s'élança dans sa voiture, qui se referma derrière lui, et partit au galop, mais pas si rapidement que le comte n'aperçut le mouvement imperceptible qui fit trembler le rideau du salon où il avait laissé Madame de Morcerf.*[1]

Le narrateur lui-même semble défendre la pudeur du personnage, car le mot *regard* n'existe pas textuellement ; ce sont Monte-Cristo et le lecteur qui le supposent ; le regard n'est en fait que suggéré par le mouvement du rideau.

Le regard des femmes, à quelques exceptions près, est un regard fragile, hésitant, qui évite le contact avec le regard masculin ; les préjugés, les convenances, les usages, tout à la fois contribue à la création de ce regard qui n'est pas sûr, qui se cherche, qui se cache et qui se dévoile en même temps lorsque la femme est prête. Le mystère, l'éternel féminin s'ajoute bien à la peur d'affirmer l'identité féminine et d'admettre que la différence des sexes ne se réduit pas à une différence physiologique ou au fait d'assumer des responsabilités différentes dans le ménage et que cela relève de quelque chose d'autre. La condition précaire de la femme toujours située derrière l'homme se reflète dans sa façon de regarder.

Elle cache donc son regard ou le message de celui-ci selon les circonstances ; si ce n'est derrière le voile, le rideau ou les persiennes, ce sera dans le choix d'un regard indirect conscient car elle doit toujours veiller à ne pas gâter l'image que les autres se font d'elle. Ce que nous appelons *regard indirect* est en fait un regard dans le miroir par lequel le sujet du regard essaie de surprendre chez l'objet du regard certains sentiments sans que celui-ci ou les autres s'en aperçoivent. Ce type de regard est déterminé par le respect des convenances ou par le souci permanent de la femme de ne pas se compromettre car le plus souvent elle regarde celui qu'elle aime. Le miroir sert bien tous les buts de la femme car il lui révèle les vrais sentiments d'un homme. Discrète, fine et très cultivée, Mademoiselle des Touches maîtrise parfaitement ce type de regard qui l'aidera dans toutes ces démarches ultérieures. Au pôle opposé se trouve

---

[1] idem, p. 528

Valérie Marneffe[1] qui en use elle aussi et qui en fait une des plus fortes armes de la séduction. En regardant furtivement dans la glace, elle est loin de le faire par pudeur, elle le fait tout simplement pour savoir ce qu'elle devra faire ou si ses charmes ont sur l'homme en question l'effet désiré.

Loin de posséder le savoir-vivre de Camille ou l'art de la séduction de Valérie, Adeline Hulot[2] emploie le regard indirect non pas pour atteindre des buts futiles, qui visent tous une existence mondaine, mais pour sauver la vie de son mari et de sa famille. Toutes ces femmes mûres trouvent dans le regard indirect une façon facile et discrète de savoir la vérité, une vérité sur laquelle repose leur avenir. Quelques-unes l'emploient dans le jeu compliqué de la séduction, d'autres l'emploient dans le jeu encore plus compliqué de l'amour authentique.

Obligée de ne pas regarder directement ou de se cacher pour regarder, la femme choisit parfois elle-même de ne pas regarder un homme ; dans ce cas, elle montre à cet homme qu'il ne l'intéresse pas ; le regard transmet un message d'indifférence, une indifférence silencieuse, plus discrète, mais qui blesse encore plus que les paroles.

> *Le lendemain, le surlendemain, même froideur de sa part; elle ne le regardait pas, elle ne s'apercevait pas de son existence. Julien, dévoré par la plus vive inquiétude, était à mille lieues des sentiments de triomphe qui l'avaient seuls animé le premier jour. Serait-ce, par hasard, se dit-il, un retour à la vertu? Mais ce mot était bien bourgeois pour l'altière Mathilde.*[3]

C'est cette absence du regard qui provoque chez Julien *la plus vive inquiétude* et il y réfléchit beaucoup, car l'absence du regard devient presque synonyme de l'absence des sentiments. Modeste Mignon fait encore plus que cela : elle[4] regarde très attentivement Canalis et en même temps elle ne regarde pas du tout La Brière. Les regards à profusion qu'elle adresse à l'un et l'absence de tout regard inflige à l'autre réunis paradoxalement dans une même phrase, expriment clairement sa préférence pour le poète et son indifférence pour le secrétaire de celui-ci.

Michael Argyle attire l'attention sur le fait que « la femme ne redoute pas les échanges de regards qu'elle interprète comme une manifestation d'intérêt et un désir de communication. »[5] Si elle comprend

---

[1] Balzac, *La Comédie humaine*, VI, La Cousine Bette, 1950, p. 495-496
[2] idem, p. 390
[3] Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.I, Le Rouge et le Noir, 1952, p. 544
[4] Balzac, *La Comédie humaine*, I, Modeste Mignon, 1976, p. 629
[5] Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p. 497

donc le regard comme marque d'intérêt pour l'autrui, elle traduira le manque d'intérêt par l'absence de tout regard. Qu'il s'agisse de jeunes filles, de prostituées ou de femmes mariées, elles procèdent toutes de la même façon. Nana[1] ne regarde guère Muffat ou Vandeuvres, Georges ou Philippe, elle regarde Satin qui l'intéresse. A son tour, Madame de Sérizy[2] inflige à Lucien une double absence : du regard et de la parole, assez longuement prolongée et, si elle se décide à prononcer quelques mots, si fâcheux qu'ils puissent être pour le jeune homme, elle ne peut pas se décider à le regarder.

Eviter de regarder ou ne pas regarder équivalent à cacher, et fermer les yeux ou abaisser ses regards ont le même rôle que porter un voile ou une voilette. Nous avons de nouveau affaire à cette hésitation de la femme à dévoiler ses vrais sentiments, à exprimer clairement ses pensées. Etant consciente que ce qu'elle sent n'est pas en accord avec ce qu'elle devrait sentir (du point de vue de la société et de ses règles) et que son regard peut-être plus que ses paroles, ne réussira à mentir à personne, elle évite de regarder :

> *- Ne lui permettrez-vous pas d'accepter ma loge à l'opéra ? dit la comtesse sans même échanger un regard avec sa sœur, tant elle craignait de lui voir trahir leur secret.* [3]

Cette action est, en quelque sorte, le résultat de l'éducation reçue : élevées de la même manière, ayant reçu une éducation identique dont le but manifeste était de faire de Marie et Eugénie les épouses parfaites, les deux sœurs se comportent différemment envers leurs maris selon que ceux-ci sont plus (Félix de Vandenesse) ou moins (du Tillet) indulgents.

Ce regard hésitant, indirect, ou l'absence du regard sont une conséquence de la position que la société assigne à la femme ; Griseline[4] considère que *« la femme française est par excellence femme d'intérieur »*. Elle développe donc tous les attributs qui puissent l'aider dans ce milieu qui lui est propre ; une fois sortie, elle n'est plus la même. Ce topos fait de la femme un personnage qui vit près de la fenêtre : elle contemple, elle attend, elle est, disons-le dans un seul mot, passive. Victor Brombert[5] tout comme

---

[1] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, II, Nana, 1961, p.1365
[2] Balzac, *La Comédie humaine*, VI, Splendeurs et misères des courtisanes, 1977, p. 653
[3] Balzac, *La Comédie humaine*, II, *Une Fille d'Eve*, 1976, p. 289
[4] Griseline, *Manuel du Savoir-vivre*, François Tedesco, 1919, p. 208
[5] Victor Brombert, *The Novels of Flaubert: a study of themes and techniques*, Princeton University Press, New Jersey, 1966, p. 57

Lucette Czyba[1] remarquent l'importance de la fenêtre pour Emma Bovary : c'est le symbole d'une attente qui donne l'impression d'espoir, mais elle se révèle toujours illusoire. Jeanne[2] passe plusieurs nuits devant une fenêtre ouverte et son regard entre en résonance avec le paysage qui devient la traduction de ses états d'âme.

Certaines femmes qui regardent par la fenêtre y sont amenées par un amour que la société interdit : elles sont mariées comme Madame de Rênal, veuves comme Madame de Chasteller ou bien leur appartenance sociale empêche le mariage (Ursule Mirouet). En restant derrière la fenêtre, elles satisfont leur désir d'amour et ont l'impression qu'elles expriment cet amour, mais les hommes auxquels leurs sentiments sont destinés n'arrivent presque jamais à les apercevoir à la fenêtre ; notons d'ailleurs une exception : Ursule Mirouet et Savinien qui se regardent de leurs fenêtres, ce qui amène le narrateur à faire une remarque inoubliable :

> *Quand on songe aux immenses services que rendent les fenêtres aux amoureux, il semble assez naturel d'en faire l'objet d'une contribution.*[3]

Ce regard réciproque qui s'ajoute au fait que ni Ursule, ni Savinien ne sont mariés, préfigure la destruction des barrières sociales qui les séparent et rend possible leur union heureuse, ce qui n'arrive pas aux autres femmes. La fenêtre, adjuvante du rêve, de la réflexion ou de l'amour, configure l'obstacle, l'écran qui s'interpose entre le désir et la réalité ; d'un autre côté, elle connote la séparation et la distance imposées par les convenances et dans la plupart des cas la distance qui semble pour l'instant d'ordre physique et la séparation qui semble temporaire deviennent obstacles définitifs, infranchissables pour la femme. Une femme à la fenêtre, ce qui a les résonances d'un titre de tableau grâce, peut-être, à l'image visuelle qui s'y impose, devient, moyennant le regard, un archétype des désirs inexprimables (vu leurs conséquences sociales) et trop souvent inexprimés et qui, même exprimés, ne réussissent jamais à s'assouvir.

En fait, toutes ces femmes que le lecteur « voit » à leurs fenêtres gardent dans leur âme une sorte d'innocence, de pudeur, cette sensibilité extrême qu'elles doivent soigneusement cacher aux yeux des autres, car la société, ce juge impitoyable, accepte difficilement ou n'accepte pas les manifestations publiques d'une telle sensibilité :

---

[1] Lucette Czyba, *La Femme dans les romans de Flaubert. Mythes et idéologie.* Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 79

[2] Guy de Maupassant, *Une Vie*, 1974, p. 37 ; p. 124

[3] Balzac, *La Comédie humaine*, III, Ursule Mirouët, 1952, p.386

Pour jouer un rôle public, il faut apprendre à contrôler ses pleurs et à les réserver au secret de la chambre. (…) Pleurer aux yeux du monde est franchement humiliant pour un homme, mais aussi dangereux pour une femme qui découvre ainsi son cœur.[1]

Malgré ces conseils qui étouffent la manifestation publique de la souffrance, le regard des femmes est assez souvent accompagné de larmes comme s'il ne suffisait pas pour suggérer la souffrance ; d'ailleurs ce regard noyé de larmes appartient à la plus stricte intimité. On ne le remarque qu'en présence de la famille ou des personnes très proches et il se manifeste presque toujours à l'intérieur de l'espace privé.

Ah! quelle pitié, et de quels yeux trempés de larmes Christine le regardait! Un instant, elle eut la pensée de le laisser à cette besogne folle, comme on laisse un maniaque au plaisir de sa démence. Ce tableau, jamais il ne le finirait, c'était bien certain maintenant.[2]

Certaines femmes se rendent compte qu'elles sont regardées par les hommes, mais elles perçoivent ce fait « de façon positive. »[3] Elles acceptent de devenir objet du regard et nous y remarquons une certaine passivité, voire un certain plaisir : Clélia[4] est émue ; Renée[5] en est satisfaite tandis que le regard dont Louise[6] est l'objet exerce sur elle une sorte de magie. Il est évident que les femmes aiment être regardées et que le regard féminin a besoin du regard masculin ; pour saisir ce regard masculin, la femme doit regarder l'homme. Brossard[7] explique ce fait par la persistance de certaines représentations sociales construites autour du sujet masculin « dominant » (et par là même du sujet féminin « soumis »).

Le regard féminin n'est pas entièrement autonome ; il est partiellement dépendant car il se construit sous l'influence du regard masculin. Cet abandon agréable au regard masculin prouve que l'identité féminine et donc le regard féminin s'expriment par rapport au regard masculin. Les moments d'auto-contemplation de la femme dans le miroir ou le regard sur soi sont plus fréquents chez la femme que chez l'homme

---

[1] Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes - XVIII[e]-XIX[e] siècle*, Rivages/Histoire, 1986, p. 153-154

[2] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, IV, L'Oeuvre, 1966, p. 342

[3] Alain Brossard, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992, p. 175

[4] Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.II, La Chartreuse de Parme, 1952, p. 463-464

[5] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, I, La Curée, 1960, p. 455

[6] Balzac, *La Comédie humaine*, I, Mémoires de deux jeunes mariées, 1976, p. 250

[7] Alain Brossard, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992, p. 175

car, de temps en temps, elle a besoin de s'assurer que son image reste la même.

Romana Lowe, en se rapportant au début du roman *Nana*, constate: « La femme est définie par le regard de l'homme et donc uniquement par rapport à lui.»[1]

C'est pour cela que la femme, lorsqu'elle se regarde dans le miroir, s'efforce de se percevoir avec les yeux d'un homme. Son regard n'est donc pas un regard purement féminin, un regard par lequel elle puisse percevoir son identité, son altérité, au contraire c'est un regard troublé par la persistance consciente ou inconsciente du regard de l'homme dans le regard de la femme. En se regardant dans le miroir, les femmes veulent y trouver une personne que les hommes désirent. Madame Desforges[2] qui se regarde dans la glace et a l'impression que l'âge est la cause pour laquelle Octave préfère Denise, essaie de se regarder «objectivement » c'est-à-dire à travers le regard de l'homme auquel elle veut plaire ; elle le fait consciemment à la différence de Noun qui est tout à fait innocente :

> *A force de penser aux séductions que le luxe devait exercer sur son amant, Noun s'avisa d'un moyen pour lui plaire davantage. Elle se para des atours de sa maîtresse, alluma un grand feu dans la chambre que madame Delmare occupait au Lagny, para la cheminée des plus belles fleurs qu'elle put trouver dans la serre chaude, prépara une collation de fruits et de vins fins, apprêta en un mot toutes les recherches du boudoir auxquelles elle n'avait jamais songé; et, quand elle se regarda dans un grand panneau de glace, elle se rendit justice en se trouvant plus jolie que les fleurs dont elle avait cherché à s'embellir.*[3]

Si elle se regarde et qu'elle veuille être belle, c'est parce qu'elle doit plaire à Raymon et non pas parce qu'elle doit être contente d'elle-même. Pour Madame Desforges et pour Noun se regarder dans le miroir signifie trouver une réponse à la question qu'Adeline Hulot a le courage de se poser à haute voix : « peut-on me désirer encore ?... »[4]

Pour les femmes, le regard dans le miroir est l'affirmation de soi par rapport aux autres, notamment par rapport aux hommes, mais certaines femmes, qui connaissent bien le pouvoir qu'elles détiennent sur les hommes, se regardent dans le miroir uniquement pour affirmer leur propre

---

[1] Romana N. Lowe, *The Fictional Female. Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola and Cocteau*, Peter Lang, N.Y. – Washington, D.C. / Baltimore, Bern – Frankfurt am Main- Berlin – Vienna – Paris, 1997, p. 93 (notre traduction)

[2] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, III, Au Bonheur des Dames, 1964, p. 633-634

[3] George Sand, *Indiana*, 1962, p. 80

[4] Balzac, *La Comédie humaine*, VI, La Cousine Bette, 1950, p. 393

identité, sans se rapporter au regard masculin. Pour Romana Lowe[1], le portrait de Nana indique le pouvoir qu'elle a sur les hommes et c'est en même temps une inversion de la manière générale de représenter les femmes du XIXème siècle. C'est notre avis aussi, car Nana se regarde dans le miroir et elle est « absorbée dans son ravissement d'elle-même »[2]. Elle ne pense pas aux hommes et elle pense encore moins à Muffat qui assiste à cette scène ; elle se regarde pour s'admirer et non pas pour répondre à la question que Madame Hulot se posait car elle sait d'avance que la réponse serait affirmative.

Quant aux hommes que les femmes regardent, il n'arrive jamais qu'ils n'aient aucun rôle dans leur vie ; si on les regarde, c'est qu'ils comportent un intérêt pour la femme en question. S'ils ne le sont pas déjà, ils deviendront à coup sûr le mari, l'amant ou l'ami de celles qui les regardent. Le regard féminin est caché, hésitant, bien des fois il n'a pas une identité à lui en se rapportant à celui de l'homme. Il peut être noyé de larmes, mais il n'est jamais indifférent ; au contraire, il porte en lui les germes d'une relation future, quoi qu'elle puisse signifier. Tout regard féminin qui se dirige vers un homme devient le signe d'un désir de communiquer davantage ou bien d'attirer son attention. Les exemples sont trop nombreux ; nous nous limiterons à rappeler qu'Annette regarde un inconnu qui deviendra par la suite son époux, Madeleine Forestier regarde l'ami de son mari qui finira par devenir son conjoint, Madame de Rênal accueille Julien par un regard et elle tombera amoureuse de lui et la liste peut continuer. Le regard féminin est toujours prêt à aller au-delà de lui-même, à se dépasser, à chercher quelque chose de plus derrière un simple échange.

Le XIXème siècle est un des siècles qui applique à la femme la dénomination que, parmi d'autres, Simone de Beauvoir rendit célèbre : le deuxième sexe. Les lois et les convenances créent l'image d'une femme qui n'a pas réussi à définir sa propre identité. Elle oscille entre des moments d'audace extraordinaire, voire d'impertinence, et des moments où elle essaie de cacher sa présence et particulièrement son regard derrière des voiles et des voilettes qui servent à la dissimulation, tout comme les rideaux et les persiennes.

---

[1] Romana N. Lowe, *The Fictional Female. Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola and Cocteau*, Peter Lang, N.Y. – Washington, D.C. / Baltimore, Bern – Frankfurt am Main- Berlin – Vienna – Paris, 1997, p. 101

[2] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, II, Nana, 1961, p. 1270

Le Regard masculin : entre sensualité et pouvoir

Les hommes qui font la loi et la font à leur profit expriment à travers le regard le pouvoir dont ils disposent. Pour eux, cette forme de communication devient un instrument qui renforce le statut social que la société leur attribue et devient un instrument de ce qu'Argyle[1] appelle « relation de dominance ». Pour eux, il n'y a pas de « police du regard »[2] et ils peuvent regarder ce qu'ils veulent, quand et comme ils veulent.

Le regard masculin se définit selon le statut dont l'homme bénéficie et les romans que nous étudions sont, dans leur majorité, écrits par des hommes qui, tout objectifs qu'ils veuillent être en tant qu'auteurs ou narrateurs, portent dans le sub-conscient l'empreinte imprimée par les mentalités que le XIXème siècle cultive. Nous n'y entrerons pas dans le détail car nous étudions le regard du personnage sans nous rapporter au narrateur ou encore à l'auteur.

Certains hommes qui exercent une attraction mystérieuse sur les autres ont un regard magnétique ou qui, sous une forme ou autre, relève de cette force à laquelle on ne peut pas s'opposer. Ils sont toujours des personnages négatifs qui, pour ceux qui savent remarquer ce type de regard, deviennent redoutables. Ferragus a des « regards demi magnétiques »[3] qu'Auguste ne remarque pas, mais que le lecteur du texte ne peut ignorer, car la sensation déjà forte suggérée par l'adjectif semble renforcée deux fois dans la même phrase par le verbe *dévorer,* qui connote une mort violente, mais aussi par la mention du basilic, être mythique dont le regard provoquer la mort. Nous remarquons donc que le regard de Ferragus connote le pouvoir de vie et de mort qu'il possède, pouvoir qui sera confirmé par l'évolution ultérieure du personnage dans ses rapports avec Auguste.

Le fameux Jacques Collin, alias l'abbé Herrera, détient le même pouvoir d'influencer les êtres et de les faire agir à sa volonté comme s'ils devenaient, devant son regard, des marionnettes. Il agit ainsi envers Lucien[4] qui est un homme faible, mais aussi envers La Pouraille[5] qu'il convainc de reconnaître les faits d'un autre et, implicitement d'accepter le châtiment. L'effet est immédiat dans les deux cas et il se traduit par l'abandon de toute

---

[1] Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p.495
[2] Guy Thuillier, *Imaginaire quotidien au XIXe siècle*, Economica, 1985, p. 5
[3] Balzac, *La Comédie humaine*, V, Ferragus, 1977, p. 822
[4] Balzac, *La Comédie humaine*, VI, Splendeurs et misères des courtisanes, 1977, p. 502
[5] idem, p. 870

résistance éventuelle par Lucien et par l'obéissance sans commentaire de La Pouraille.

La victime n'a aucune chance devant ce regard qui agit plus que ne le font les mots qui l'accompagnent. Schmucke n'a de force que pour s'écrier :

> *- Mon Tieu! mon Tieu! »*[1]*, exclamation qui exprime la réaction de l'homme face à un pouvoir qu'il ne peut affronter. Le représentant de ce pouvoir illimité est Fraisier dont le regard est d'autant plus dominateur qu'il est le délégué de la loi et de la famille.*
>
> *- Monsieur, dit Fraisier en dirigeant sur Schmucke un de ces regards venimeux qui magnétisaient ses victimes comme une araignée magnétise une mouche, monsieur, qui a su faire faire à son profit un testament par-devant notaire, devait bien s'attendre à quelque résistance de la part de la famille.*[2]

Le pouvoir que le regard de Fraisier exerce est redoublé car, en plus de la force que le verbe *magnétiser* implique, le qualificatif *venimeux* fait penser le lecteur soit à des insectes, soit à des reptiles qui sont aussi désagréables les uns que les autres. En effet, la comparaison qui s'ensuit révèle le choix des insectes ; il s'agit de l'araignée qui tisse la toile autour de la mouche, après l'avoir immobilisée. Très suggestive, mais en même temps très effrayante, la comparaison offre l'image de la lutte inégale entre celui qui domine et celui qui est dominé.

Il semble d'ailleurs que le règne animal signifie, du point de vue du regard au moins, le pouvoir. Le regard masculin devient tour à tour un regard d'aigle, de lion ou de tigre qui, tous les trois sont reconnus comme étant parmi les animaux les plus forts et les plus fiers, tous impitoyables avec leur proie.

C'est toujours Fraisier qui jette « un regard de tigre »[3] sur la portière, comme s'il voulait s'emparer d'elle et ces deux hypostases suffisent presque pour le caractériser comme un personnage sans scrupules qui ne connaît pas le sens du mot compassion. Pour lui la vie est une sorte de chasse perpétuelle où, s'il veut être vainqueur, le chasseur ne doit jamais laisser de chance à sa proie.

Dans son cas, la proie la plus désirée est l'or, ce qui ne va pas de même pour Julien :

---

[1] Balzac, *La Comédie humaine*, VI, Le Cousin Pons, 1950, p. 783
[2] idem, p. 748
[3] idem, p. 748

-Eh bien, elle est jolie! continuait Julien avec des regards de tigre. Je l'aurai, je m'en irai ensuite, et malheur à qui me troublera dans ma fuite![1]

Chez lui, l'ambition d'être admis et reconnu par une certaine société vaut davantage et cela est d'autant plus important que l'estime qu'il a pour lui-même s'en nourrit. Pour Julien, la proie n'est pas littéralement Mademoiselle de La Mole, mais ce qu'elle représente.

Si le regard de tigre a une connotation négative, celui de l'aigle en a une positive, les personnes qui regardent de cette façon étant nobles et fières plutôt que sans scrupules et ambitieuses. Lorsque le baron Hulot va chez le maréchal pour demander la promotion de Marneffe, nous remarquons que l'homme d'état le reçoit avec « un de ces regards d'aigle »[2] qui reflète toutes les qualités de cet homme : *la fierté, la lucidité, la perspicacité.* Louise de Chaulieu apprécie aussi ce type de regard :

L'homme qui me plaira, ma chère, devra être rude et orgueilleux avec les hommes, mais doux avec les femmes. Son regard d'aigle saura réprimer instantanément tout ce qui peut ressembler au ridicule.[3]

La jeune fille s'imagine l'homme qu'elle aimera comme ayant cette qualité qui suggère qu'elle pense à un homme fort. Les femmes savent comment déchiffrer les regards des hommes, elles arrivent à deviner la force qu'ils manifestent à travers ces regards définis par rapport à certains animaux ; la duchesse de Langeais remarque chez Armand son « regard de lion »[4] qui à côté d'autres traits physiques font qu'elle le perçoit comme *terrible*. Il est intéressant, pour ces deux dernières occurrences, que ce soit les femmes qui observent ou qui désirent. Nous nous confrontons donc à deux témoignages féminins qui réussissent à dessiner le portrait du genre d'homme que les femmes aiment : c'est plutôt un individu fort, prêt à affronter toutes sortes de dangers à n'importe quel moment. En tout cas, d'après l'optique de l'époque, l'homme est un être fort et ce pouvoir émane par tous ses gestes, y compris de son regard.

Pour maintenir cette image que les femmes semblent agréer et qui est conforme aux demandes de la société, les hommes ne s'extériorisent pas souvent, ils s'orientent plutôt vers eux-même et leur regard n'a pas les millions de nuances de celui des femmes ; c'est presque un regard en noir et

---

[1] Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.I, Le Rouge et le Noir, 1952, p. 509
[2] Balzac, *La Comédie humaine*, VI, La Cousine Bette, 1950, p. 386
[3] Balzac, *La Comédie humaine*, I, Mémoires de deux jeunes mariées, 1976, p. 247-248
[4] Balzac, *La Comédie humaine*, V, La Duchesse de Langeais, 1977, p. 987

blanc, car il exprime généralement les sentiments extrêmes, l'amour et la haine. Certains hommes gardent assez de sensibilité pour savoir comment transmettre aux femmes tout leur amour par un simple regard. Frédéric, Armand de Montriveau, M. de Durantal ou Raphaël de Valentin réussissent tous à communiquer leur amour intense à celles qu'ils aiment, sans véritablement prononcer le verbe *aimer* ou plutôt en le prononçant avec les yeux.

> *Il [Armand] se trouva la langue immobile, glacée par les convenances du noble faubourg, par la majesté de la migraine, et par les timidités de l'amour vrai. Mais nul pouvoir au monde ne put voiler les regards de ses yeux dans lesquels éclataient la chaleur, l'infini du désert, des yeux calmes comme ceux des panthères, et sur lesquels ses paupières ne s'abaissaient que rarement. Elle aima beaucoup ce regard fixe qui la baignait de lumière et d'amour.*[1]

Si l'homme sait exprimer l'infini de son amour pour une femme par son regard, il en fait de même avec sa colère ou sa haine. Il n'est jamais capable de dissimuler des sentiments si forts ; cela n'est pas une question de personne, voire de tempérament ou personnalité puisque le regard de Goupil[2], être pervers dont le lecteur redoute les actions, et celui de Calyste[3], amoureux naïf qui suscite même la sympathie du lecteur, expriment la haine aussi bien l'un que l'autre. Ils ne diffèrent que par l'intensité qu'ils transmettent à l'objet du regard et par le mélange de sentiments qui accompagnent la haine : envie et crainte chez Calyste, méchanceté et défi, chez Goupil.

Les conséquences de cette tentative de maîtriser ses sentiments, même les plus forts, et d'une certaine peur que l'*ego* pourrait en souffrir, entraînent une certaine distance entre l'homme amoureux et la femme qu'il aime vraiment. Cette distance est consciente ou inconsciente, mais elle existe et nous ne pouvons la nier : Frédéric et Madame Arnoux, la duchesse de Langeais et Armand de Montriveau, M. de Durantal et Annette et même Raphaël de Valentin qui ne parvient pas à comprendre que c'était Pauline qu'il voyait tous les jours qu'il aimait, et non pas Foedora, (et il a besoin d'une distance physique et temporelle pour s'en rendre compte), ils éprouvent tous les effets de cette distance.

En effet, il est assez difficile de maintenir cette distance et certains personnages masculins ont besoin d'une compensation qu'ils trouvent dans le regard à distance ou bien en regardant les fenêtres de celles qu'ils aiment.

---

[1] idem, p. 952-953
[2] Balzac, *La Comédie humaine*, III, Ursule Mirouët, 1952, p. 426
[3] Balzac, *La Comédie humaine*, II, Béatrix, 1976, p. 742

Par l’espace où ils se placent, ils se situent au pôle opposé par rapport aux femmes qui se trouvent derrière les fenêtres, tandis qu’eux-mêmes sont face à celles-ci. Cette position correspond en fait aux représentations mentales de l’époque qui assignait des rôles précis à chaque sexe.

Les hommes regardent souvent la fenêtre des femmes qu’ils aiment ou qu’ils s’imaginent aimer et ils sont malheureux. Frédéric Moreau contemple les fenêtres qu’il suppose appartenir à Madame Arnoux, mais qui en réalité ne sont pas celles de son appartement.

> *Au-dessus de la boutique d'Arnoux, il y avait au premier étage trois fenêtres, éclairées chaque soir. Des ombres circulaient par derrière, une surtout, c'était la sienne ; -et il se dérangeait de très loin pour regarder ces fenêtres et contempler cette ombre.*[1]

Capable de couvrir la distance séparatrice au moins pour quelques instants et de réconforter un homme malheureux, le regard masculin, s’il n’arrive pas à exprimer toute une gamme de sentiments comme celui de la femme, a un plus de mobilité. Il erre d’un être à l’autre quand il s’agit de surprendre un secret et M. Noirtier qui existe par le regard réussit non seulement à le surprendre, mais aussi à le partager avec son fils ; le secret des crimes de Madame de Villefort était un secret terrible que la voix n’aurait jamais pu faire partager, ce que le regard[2] a réussi à faire.

Dans son oscillation, le regard masculin établit des comparaisons lorsqu’il est en présence de deux femmes. Le regard de Georges Duroy se partage entre Clotilde et Madeleine qu’il compare continuellement, ne sachant pas laquelle est la plus belle des deux :

> *Du Roy avait pris à sa droite Mme Walter, et il ne lui parla, durant le dîner, que de choses sérieuses [...]. De temps en temps il regardait Clotilde. "Elle est vraiment plus jolie, et plus fraîche", pensait-il. Puis ses yeux revenaient vers sa femme qu'il ne trouvait pas mal non plus, bien qu'il eût gardé contre elle une colère rentrée, tenace et méchante.*[3]

En errant d’une femme à l’autre, dans un endroit public, en présence d’autres personnes, le regard masculin affirme sa supériorité et sa sensualité ; il franchit les obstacles de la pudeur qu’une femme ne peut jamais dépasser et se libère. Il ne connaît plus de barrière : les mœurs deviennent de plus en plus permissives et le corps humain, même celui

---

[1] Gustave Flaubert, *L’Education sentimentale*, 1952, p. 54
[2] Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, 1981, p. 1296
[3] Guy de Maupassant, *Bel-ami*, 1973, p. 290-291

féminin est dénudé au sens propre et au sens figuré, car il perd son auréole de mystère. Fabienne Reboul-Scherrer affirme que « le XIX[ème] siècle a découvert et a recouvert le corps humain – surtout féminin. »[1]

En fait, ce regard masculin qui fouille et qui brûle de surprendre les secrets du corps féminin, manifeste ainsi son pouvoir car « le moi qui regarde tente de posséder l'autre »[2] . Cette tentation est permanente et vise toutes les femmes, des jeunes filles aux femmes mariées, des prostituées aux femmes honnêtes. Il n'y a aucun corps qui puisse être regardé et que l'homme évite de regarder. Le regard masculin s'empare de tout ce que la mode laisse à nu et qu'il perçoit comme une promesse : la chevelure, le cou, les épaules, ou la gorge. Rien n'y échappe.

Les jeunes hommes qui commencent leur vie amoureuse, comme Félix ou Frédéric[3], s'enhardissent et leur regard vise plutôt des parties dont la connotation érotique est plus faible : la chevelure et les épaules, mais leur apprentissage est court et le regard qui se voulait innocent au début devient consciemment substitut du toucher :

> *Mon regard se régalait en glissant sur la belle parleuse, il pressait sa taille, baisait ses pieds, et se jouait dans les boucles de sa chevelure.*[4]

L'association métaphorique entre le regard et des verbes tels que *glisser, presser, baiser,* voire *se jouer* désigne le regard comme quelque chose de palpable, de physique, qui appartient au corps, il est une sorte de prolongement invisible de la main qui peut se permettre des gestes impossibles en réalité. Cette audace qui va finalement blesser Henriette n'est pas le fruit fugitif d'un éclair, elle est continuelle, elle est poursuite et interruption en même temps, car ce toucher imaginaire est une action réitérée, le regard masculin ne pouvant s'en empêcher. Au début du roman, nous assistons à une scène qui constitue l'avant-propos de celle que nous venons de commenter. Le mode en est le même : le conditionnel du désir, un conditionnel passé qui témoigne d'une action voulue qui n'a pas eu lieu est accompagné du verbe *rouler*, verbe qui évoque le moment où les amoureux sont enlacés et auquel s'ajoute le regard tout-puissant qui est « plus hardi que la main »[5]. Un témoignage subtil transforme le regard en

---

[1] Fabienne Reboul-Scherrer, *L'Art de vivre au temps de George Sand,* NiL éditions, 1998, p. 49

[2] Jean Brun, *Le Regard et l'Existence,* Revue de Métaphysique et de morale, No. 62 / juillet-septembre, 1957, p. 293

[3] Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, 1952, p. 80; 191

[4] Balzac, *La Comédie humaine*, VIII, Le Lys dans la vallée, 1949, p. 796

[5] idem, p. 785

caresse et laisse le lecteur attentif traduire le mot *épaules* par le terme *seins*, parties qui se juxtaposent dans le corps féminin tout comme les notions de *permis* et d'*interdit* se rejoignent dans la société. Le regard est investi de pouvoirs érotiques car le personnage-narrateur ne s'interdit pas d'employer des mots qui, plus ou moins, y renvoient : « des épaules légèrement rosées qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois ou la peau satinée éclatait à la lumière comme un tissu de soie. »[1] Après la substitution du regard à la main ou au toucher, nous sommes étonné par une autre substitution d'ordre métonymique cette fois-ci : la réaction des épaules sous le regard de Félix est en fait celle d'Henriette ; remarquons également l'idée de toucher suggérée par la comparaison.

Pour ce qui est des autres hommes qui perçoivent le corps féminin comme un objet qui peut et doit à tout instant satisfaire leurs désirs, on remarque une sorte de brutalité du regard, qui est près de devenir l'instrument d'un viol symbolique et le peu d'importance accordé aux besoins et aux sentiments de la femme. Monsieur de Boves « fouille du regard »[2] le corsage de Madame Guibal et le sens du verbe ne suggère rien qui puisse être mis en rapport avec l'amour ; tout se déroule sur le plan physique et transforme la femme en objet.

Si le regard masculin n'obéit à aucune règle sociale, il est d'autant moins limité par l'âge. Jeunes ou vieux, les hommes regardent tous. On modère un peu l'audace du regard, on l'emploie plus discrètement, mais on n'y renonce pas. Il est intéressant que ces regards qui visent des parties assez intimes du corps féminin ne soient jamais réservés à l'espace privé. Au contraire, tout se passe dans des espaces publics : le magasin ou bien le salon, où il y a toujours du monde, mais où personne ne semble embarrassé.

Le regard masculin domine par sa force et anéantit par sa fascination. Son magnétisme ne laisse aucune chance à celui qui est regardé et qui agit conformément à la volonté de celui qui regarde. Le regard de certains hommes trahit des attributs appartenant à différents animaux : l'aigle, le lion et le tigre. Tous ceux-ci suggèrent un pouvoir absolu, mais ont des connotations différentes. Si le regard d'aigle et celui du lion sont connotés positivement, le regard du tigre reçoit d'habitude des connotations négatives qui suggèrent des personnes sans scrupules et ambitieuses.

Ce désir permanent de domination cultivé par l'individu, mais aussi par la société, est concrétisé dans des regards que nous appellerons bicolores, car ils ne transmettent que les sentiments extrêmes et forts : l'amour et la haine. Cette impossibilité de variation des sentiments au

---

[1] ibidem

[2] Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, III, Au Bonheur des Dames, 1964, p. 465-466

niveau du regard pousse les hommes à garder une certaine distance par rapport à la femme qu'ils aiment, distance qui est parfois renforcée par des contraintes d'ordre social. Nous découvrirons donc l'homme devant la fenêtre, tandis que la femme se cache derrière. La disponibilité de l'homme se retrouve dans son regard (qui passe facilement d'une personne à l'autre soit pour surprendre et partager un secret, soit, s'il s'agit de deux femmes pour établir une comparaison) et qui est toujours prêt à découvrir ou plutôt à *dé*couvrir le corps féminin.

Bibliographie :

Argyle, Michel, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982

Balzac, *La Comédie humaine*, I, II, III, V, VI, VIII, Gallimard, Paris, 1949-1977

Balzac, *Annette et le criminel*, Flammarion, Paris, 1982

Barbéris, Pierre, *Le Monde de Balzac. Post-face 2000,* Kimé, Paris, 1999

Brombert, Victor, *The Novels of Flaubert: a study of themes and techniques*, Princeton University Press, New Jersey, 1966

Brossard, Alain, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992

Brun, Jean, *Le Regard et l'Existence*, Revue de Métaphysique et de morale, No. 62 / juillet-septembre, 1957, pp. 286-302

Cazaban, Catherine, *Etude sur Maupassant : « Une Vie »*, Ellipses, Paris, 1999

Czyba, Lucette, *La Femme dans les romans de Flaubert. Mythes et idéologie.,* Presses Universitaires de Lyon, Lyon,1983

Dumas, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Gallimard, Paris, 1981

Flaubert, Gustave, *L'Education sentimentale*, Gallimard, Paris, 1952

Griseline, *Manuel du Savoir-vivre*, François Tedesco, 1919

Lowe, Romana N., *The Fictional Female. Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola and Cocteau,* Peter Lang, N.Y. – Washington, D.C. / Baltimore, Bern – Frankfurt am Main- Berlin – Vienna – Paris Paris, 1997

Maupassant, Guy de, *Bel-ami*, Gallimard, Paris, Folio, 1973

Maupassant, Guy de, *Une Vie*, Gallimard, Paris, 1974

Milner, Max, *On est prié de fermer les yeux : le regard interdit*, Gallimard, Paris, 1991

Starobinski, Jean, *La Transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*, Gallimard, Paris, 1971

Reboul-Scherrer, Fabienne, *L'Art de vivre au temps de George Sand,* NiL éditions, 1998

Sand, George, *Indiana*, Gallimard, Paris, 1962

Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.I, II, Gallimard, Paris, 1952

Thuillier, Guy, *Imaginaire quotidien au XIXe siècle,* Economica, Paris, 1985

Toubin-Malinas, Catherine, *Heurs et malheurs de la femme au XIXème siècle : « Fécondité » d'Emile Zola*, Meridiens-Klincksieck, Paris, 1986

Vincent-Buffault, Anne, *Histoire des larmes - XVIIIe-XIXe siècle*, Rivages/Histoire, Paris, 1986

Zola, Emile, *Les Rougon-Macquart*, I, II, III, IV, Gallimard, Paris, 1960-1964

IMPOSTURA Y LITERATURA EN LA NOVELA VILA-MATIANA EXPLORADORES DEL ABISMO

Sorina Dora SIMION
sorinadora@yahoo.com
Liceo "I. C. Brătianu", Piteşti, Rumania

Resumen

Una de las metáforas favoritas del escritor barcelonés contemporáneo, Enrique Vila-Matas, es la de los "exploradores del abismo" que llega a ser el título de una de sus novelas. En esta novela la fluidez de los géneros literarios es una de las características fundamentales, así que de esta forma fluida, de esta aparente antología de cuentos surgen las demás metáforas entre las cuales las más importantes son la ***impostura*** *y la* ***literatura****, la* ***nada*** *y el abismo, el vacío, metáforas que construyen el retrato del escritor como investigador de la ausencia de la materia. En este juego permanente de metáforas, antítesis y alegorías se concreta el universo de esta novela en correlación con las demás novelas de Vila-Matas.*

Palabras clave: Exploradores del abismo

Entre las novelas de Enrique Vila-Matas se establece siempre una relación, relación buscada, definida y redefinida por el mismo escritor, relación que puede ser de simetría, de paralelismo, de oposición, pero, en general, lo que funciona mejor es el propio dialogismo, como figura retórica dominante en la macroestructura de sus novelas. De este modo, se pueden agrupar sus novelas, sea en parejas, entre los términos de las cuales se crea el dialogismo, o sea se pueden identificar relaciones más complejas, en un diseño que sigue las obras de Marcel Duchamp u otros, ya que el camino de la indagación de cada novela es uno que se puede representar gráficamente y que además es muy estudiado, pensado.

Al principio, hemos elegido, al azar, dos de las obras del escritor catalán, *Exploradores del abismo* e *Historia abreviada de la literatura portátil*, y el descubrimiento de los lazos entre las dos no fue una sorpresa, porque la intratextualidad de la obra vila-matiana no nos parece un fenómeno extraño, como tampoco lo es el fenómeno de la intertextualidad y extratextualidad. Al mismo tiempo, nos damos cuenta de que las metáforas que estructuran el material narrativo están presentes en toda su obra, es decir, las metáforas de la *impostura* y del *falso* se reflejan también a este nivel totalizador, así que aparece un permanente juego de las citas, citas inventadas, transformadas o reelaboradas para que sirvan al único fin del escritor, su única meta, la de crear **otro** significado y vivir, como el escritor mismo lo declara, la experiencia de la otredad.

Pero no podemos tomar al pie de la letra ninguna de las declaraciones o de las afirmaciones encontradas en los textos, porque la figura fundamental que domina este universo literario es sea la oposición, sea la paradoja, la convivencia de los contrarios, como figuras retóricas al nivel microestructural, pero también macroestructural, porque nos encontramos ante un territorio movedizo, como el de las dunas de arena, fascinantes y a la vez temibles, porque te dan la ilusión de la vida cambiante y en un continuo dinamismo, pero también de la muerte que no tiene forma y está prescindiendo de contenido, de descripciones pertinentes, su forma de ser siendo la mera aproximación. Por ejemplo, la inseguridad dominante y el juego a todos los niveles suponen una construcción antitética básica y declarada: "No, no estaba nada seguro de cuanto le acababa de decir con tanta firmeza."(…); "Nada, no estaba nada seguro de lo que acababa que decir con tanta firmeza."[1] -, y la repetición a corta distancia pone de relieve este significado de la antítesis fundamental que se está construyendo a través de acumulaciones y recurrencias constituyentes de redes semánticas significativas (*duda*, *certeza*).

Así que la construcción del significado en la novela *Exploradores del abismo* se constituye de una manera muy original: desde el punto de vista de la "forma", mejor dicho del género elegido, se está declarando que se adopta el género narrativo corto, es decir el cuento, pero se produce un hiato entre lo declarado previamente y lo realizado, es decir se prefiere la utilización permanente de la antítesis. Por más que quiera afirmar que se trata de volver al género del cuento, lo que se está retratando es una especie de novela "cubista", un texto largo con ritmo "moroso", aunque es lo que permanentemente se rechaza y es lo de que el falso cuentista quiere escaparse. Además, fijándonos en lo declarado, cada cuento es un cubo:

> *Quién sabe si terminar un libro de cuentos no es como vaciar de golpe un cubo en el Café Kubista. Ver vaciarse todo y conocer su contenido, saber perfectamente de qué se ha llenado todo.*[2]

El diseño de formas y sentidos, en un conjunto original, se basa, por supuesto, en las metáforas fundamentales, dispuestas antitéticamente y que llegan a ser complementarias y desarrolladas en cada cuento que se convierte no sólo en cubo sino en una parábola de los espacios y de los tiempos (el *cronotopo*[3]) en que están involucrados los términos metafóricos.

---

[1] Vila-Matas, E., *Exploradores del abismo*, Anagrama, Barcelona, 2007, págs. 281-285.
[2] *Ibídem*, p. 16.
[3] Bahtin, M., *Probleme de literatură şi estetică*, Univers, Bucureşti, 1982, págs. 293 -490.

El punto de partida y la metáfora que recogen todos los dichos cuentos y todos los hilos narrativos, las tramas, es el título mismo: *Exploradores del abismo* -, y ésta es una obsesión temática del escritor que siempre recurre al universo kafkiano y a unas citas que son exactas o no, inventadas, transformadas, diríamos interiorizadas, tomadas en una posesión que supone una alegoría nueva, en este caso el destino mismo del escritor, su relación con la obra y con la realidad:

> *Voy pensando que un libro nace de una insatisfacción, nace de un vacío, cuyos perímetros van relevándose en el transcurso final del trabajo. Seguramente escribirlo es llenar ese vacío. En el libro que terminé ayer, todos los personajes acaban siendo exploradores del abismo o, mejor dicho, del contenido de este abismo. Investigan la nada y no cesan hasta dar con uno de sus posibles contenidos, pues sin duda les disgustaría ser confundidos con nihilistas. Todos ellos han elegido, como actitud ante el mundo, asomarse al vacío. Y no hay duda de que conectan con una frase de Kafka:* Fuera de aquí, tal es mi meta.[1]

Adecuadamente, a base de repeticiones, metáforas encadenadas, se acumulan los términos de la coexistencia de los contrarios, de tal modo que, en nuestra visión, cada cuento representa una hipóstasis del enfrentamiento del vacío en un lugar determinado, en un tiempo determinado, creándose un mundo literario esperpéntico, lleno de símbolos que convergen hacia un fin siempre ilusorio, como en la citada *Poesía Vertical* de Roberto Juarroz: "A veces parece / que estamos en el centro de la fiesta / Sin embargo / en el centro de la fiesta no hay nadie / En el centro de la fiesta está el vacío / Pero en el centro del vacío hay otra fiesta."[2]; o en otros comentarios: "Ver vaciarse todo y conocer su contenido, saber perfectamente de qué se ha llenado todo. Y saberlo en medio de un clima risueño, discreto y geométrico. Un clima en el fondo alegre. Porque mis constantes vitales de esta mañana son el sol que saluda los despertares, el descubrimiento del placer de ser cortés, la revelación algo tardía de que todo es excepcional, el despliegue de gentileza en el trato de las personas, la impresión de vivir en plena tempestad de calma, la satisfacción de haber perdido unos kilos, la gestión de la herencia literaria del antiguo ocupante de mi cuerpo, el abordaje suave de una lógica espartana del trabajo, la creencia que los gordos son los demás, la utilización de la ironía templada como rasgo de elegancia, de tímida felicidad, en definitiva."[3]

---

[1] Vila-Matas, E., *Exploradores del abismo*, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 9.
[2] *Ibídem*, p. 16.
[3] *Ibídem*, págs. 16-17.

Se puede notar no sólo la presencia del oxímoron en los fragmentos anteriores, sino también la mención de la ironía que se hace a lo largo de su obra, con mucho empeño siempre, y el mismo oxímoron se configura en el final del libro: “Es divertido DeLillo cuando utiliza algunas de sus frases enormemente crípticas: <<El artista, adicto a la soledad, vive al borde de un mundo de hielo y de meditación invernal. >> ¿Qué quiso comentar con esto? (interrogación retórica por cierto) <<Sucede sin embargo que es verano>>, solía decir Monk cuando nevaba en su ciudad natal. Y eso - también críptico y, además, extraño – curiosamente parece aclararlo todo. Como la nieve cuando, aislada en el paisaje, con los destellos propios de su enigmática genialidad, logra en su radical soledad resplandecer como nunca.”[1] Pero, en vez de aclararlo todo, la explicación intrica más los sentidos y envía hacia una constelación imposible de fijar en una forma regular conocida y explícita, los planos se confunden y el epílogo viene a aumentar más una confusión que se nutre de sí misma y de la naturaleza del signo, como símbolo sin peso del mundo: “Sostenía maquinalmente el bolígrafo apuntando hacia las cosas. Cuando me di cuenta, lo desvié de inmediato en otra dirección, *en la que no había nada*. (Peter Handke, *El peso del mundo*)”[2], epílogo en simetría con el prólogo disfrazado: “Oscura la negritud / del mármol en la nieve”[3].

Volviendo a las metáforas constitutivas e implicadas en las antítesis que rigen el texto, se pueden identificar a lo largo del camino de la narración las siguientes parejas: “aquí” / “fuera de aquí” (*Café Kubista*, *Otro cuento jasídico* y a lo largo de todos los capítulos), *blanco* y *negro* (*Café Kubista*), *yo* y *otro* (también extendida a lo largo de toda la narración), *lleno* y *vacío* (también extendida), *realidad* y *literatura* (*Café Kubista*, *La modestia*, *Porque ella no lo pidió*, *La gloria solitaria*, *Epílogo*), *ladrón del autobús 24* o *espía* y *escritor* (*La modestia*), *novelas metaliterarias* y *cuentos con sangre e hígado* (*La gota gorda*), *padre* e *hijo* o el *artista* y el *impostor* (*Niño*), *materia oscura* y *materia visible* (*Materia oscura*), *tierra* y *estratosfera* (*Fuera de aquí*, *El día señalado, Amé a Bo*, *Iluminado*, *Un tedio magnífico*), *vida* y *muerte* (también extendida).

Los símbolos recurrentes que pueden aclarar los nudos macrosemánticos son: *autismo*, *hospitalidad*, *comunión*, *soledad*, así como las metáforas cronotópicas con valor siempre simbólico: Praga, París, Barcelona, Faial, las islas Azores, Boca do Inferno, Kajada, Nueva York, etc. -, metáforas coagulantes a las que se asocian épocas diferentes, tanto

---

[1] Vila-Matas, E., *Exploradores del abismo*, Barcelona, Anagrama, 2007, p. 285.
[2] *Ibídem*, p.287.
[3]*Ibídem*, p. 1.

del individuo mismo (niñez, adolescencia, vejez), como de la historia de la humanidad (pasado, presente y futuro). Se podría afirmar que las antítesis son tajantes, pero no es así, porque las preguntas retóricas, los sucesivos comentarios siempre pueden derrumbar los planos: “Debía tener la vida un lugar tan preferente?” -, pero preguntas que no quedan en blanco, sino aparece una explicación desarrollada, explicación que se encuentra en contradicción con lo presentado antes: “Me dije que en realidad esa tensión entre literatura y vida ha sido desde el primer momento, desde Cervantes, el tipo de debate que ha desarrollado la novela. En realidad, lo que llamamos novela es ese debate.”[1]; “yo llevaba años especulando en torno a las relaciones entre vida y literatura y, aunque a tientas, buscaba ir más allá de ellas, sobre todo más allá de la literatura.”[2]; “quiero vivir yo mismo la historia inventada que he estado escribiendo sobre mis relaciones con ella en mi ordenador, y esa historia exige necesariamente una escena en ese café de París.”[3]; ”<<Para estar en París y, sobre todo, para estar un rato no escribiendo, sino más bien viviendo lo que he escrito.>>”[4]; “La muerte me llevó a meditar sobre la vida…”; “¿qué clase de vida llevaba la vida?”; “al ver que me ofrecía llevar mi escritura más allá de la escritura.”[5]; “La literatura tiene su intensidad, pero la vida no le va a la zaga.”[6]. De este modo, la confusión y la superación de los planos es total e irremediable, porque el secreto último de la literatura no reside en encontrar la consistencia o el contenido y pisar en tierra firme, sino desencadenar un proceso intrínseco y extrínseco al arte, referirse tanto a la condición de la solitud del creador como a la comunicación de éste con el público a través del objeto artístico. La alegoría implícita de este proceso es el gesto de encaramarse en la cuerda y atravesar el hueco, el precipicio, del equilibrista Maurice Forest-Meyer, miembro de la *troupe* y mencionado más de tres veces en la novela. Disimuladamente, el autor construye una clase de obra al límite, sugiriendo, al mismo tiempo, la fragilidad y la dinámica de la condición humana y, por supuesto, la conexión con la literatura, el arte, que se vuelven posibles horizontes de escape para el *yo* atrevido que puede aceptar la disolución del orgulloso *yo* único y tirano en *yo* múltiples, fluidos, o de la pérdida total de la soberbia de la identidad: *yo soy **otro***, equivalencia recurrente en este libro y no solamente en éste. El cambio es

---

[1] Vila-Matas, E., *Exploradores del abismo*, Anagrama, Barcelona, 2007, p. 263.
[2] *Ibídem*, p. 262.
[3] *Ibídem*, p. 264.
[4] *Ibídem*, p. 265.
[5] *Ibídem*, p. 270.
[6] *Ibídem*, p. 275.

algo deseado, así que no sólo es un cambio de dichas personalidades, sino un cambio de planos, entre “persona” y “personaje”, es decir una construcción superpuesta de segundo nivel de ficción, y esta construcción se puede realizar sólo recurriendo a dos conceptos fundamentales: novela inventada y novela vivida -, que se reúnen y forman un círculo infinito en el cual las posibles mediaciones se realizan sea por la *muerte*, sea por la *soledad*, sea por la *enfermedad*, sea teniendo siempre presente en la mente y en la escritura una metáfora puntual muy sugestiva, dominante y fuerte: *el abismo*, el *vacío*, el *más allá*, cuyos *exploradores* son los artistas -, porque la escritura supone recurrir a los signos que definidamente son símbolos, así que entran en la red de la escritura vaciados, signos que sólo representan una realidad que se puede transformar al antojo de los personajes, de los artistas, de los lectores, porque en la literatura no hay vida, en el sentido común, pero sí que la literatura puede llenar de otro tipo de vida la terna existencia humana, pero es una vida vista desde el lado de la muerte, porque el escritor tiene que *estar muerto* para poder escribir, *atrincherarse*, *aislarse*, *dar la espalda al público*, *escribir para sí sólo*.

En conclusión, esta vez, a diferencia de *La asesina ilustrada* en la que Enrique Vila-Matas da muerte al lector utilizando el manuscrito asesino, aquí el escritor tiene que fingir la muerte, esconderse en la *roulotte* negra y pasar de equilibrista del hilo de lo narrativo puro que sigue sólo el horario, muestra de pura maestría (*Una casa para siempre* – el maestro Veranda).

Bibliografía

Albaladejo Mayordomo, Tomás, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Universidad de Alicante, Alicante, 1998.

Albaladejo, T., *Retórica*, Síntesis, Madrid, 1993.

Azaustre, A.; Casas, J., *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2007.

Bahtin, M., *Probleme de literatură şi estetică*, Univers, Bucureşti, 1982.

Chico Rico, Francisco, *Pragmática y construcción imaginaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Universidad de Alicante, Alicante, 1988.

García Berrio, Antonio y Henández Fernández, Teresa, *Crítica literaria. Iniciación en el estudio de la literatura*, Cátedra, Madrid, 2006.

García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid, 1995.

García Berrio, Antonio, *Retórica como ciencia de la expresividad (presupuestos para una Retórica General)*, en „Revista de la Lengua Española”, Alicante, 1984.

García Berrio, Antonio, *El centro en lo múltiple* (Selección de ensayos), tomo I, *Las formas del contenido* (1965-1985), Anthropos, Barcelona, 2008.

García Berrio, Antonio, *El centro en lo múltiple* (Selección de ensayos), tomo II, *El contenido de las formas* (1985 – 2005), Anthropos,Barcelona, 2009.

García Berrio, Antonio, *La construcción imaginaria en „Cántico”*, U.E.R. des Lettres et Sciences Humaines, Limoges, 1985.

García Berrio, Antonio, *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Cátedra, Madrid, 1994.
Marchese, Angelo y Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2007.
Mayoral, José Antonio, *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid, 1994.
Pozuelo Yvancos, J. M.ª, «Enrique Vila-Matas en su red literaria», en J. M.ª Pozuelo Yvancos, *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Península, Barcelona, 2004, 264-276.
Pujante, David, *Manual de Retórica*, Castalia, Madrid, 2003.
Vila-Matas, *Exploradores del abismo*, Anagrama, Barcelona, 2007.
Vila-Matas, *Una casa para siempre*, Anagrama, Barcelona, 1988.
Vila-Matas, *Asasina cultivată*, RAO, Bucureşti, 2008.

LA DESCRIPTION DE LA PHOTOGRAPHIE, « MOYEN DÉTOURNÉ » POUR EÉCRIRE UNE AUTOBIOGRAPHIE ÉCLATÉE

Yvonne GOGA
yvonne_goga@yahoo.fr
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca, Roumanie

Résumé
Dans son autobiographie Georges Perec n'immobilise pas les êtres et les événements dans un récit, mais les fait vivre par les jeux de l'écriture. Il entend créer une vie à l'aide des mots, des phrases et des structures du langage. La description des photographies de famille est un moyen oblique qui lui permet de construire un souvenir qu'il n'a jamais eu, celui de ses parents.
Mots-clés : autobiographie, regard, moyen oblique

Dans une discussions sur *W ou le souvenir d'enfance*[1] Perec disait, à propos de la relation existant entre le sport et le camp de concentration, qu'il avait toujours été frappé par ce qu'il y avait « d'ultra-organisé, d'ultra-agressif, d'ultra-opressant dans le système sportif »[2]. Ces idées ont indubitablement nourri son livre et ont fait de la fiction *W*, conçue comme le récit d'une société de sportifs, une parabole des camps de concentration nazis[3], qui à son tour a été conçue pour enfermer une autobiographie de biais[4].

---

[1] Georges Perec, *Perec. Entretiens et conférences,* (t.1), Dominique Bertelli, et Mireille Ribière (dir.), Nantes, Joseph K., 2003 pp. 193-199.
[2] Georges Perec, *Ibid.*, p.193.
[3] Voir entre autres Andy Leak, « W/ Dans un réseau de lignes entrecroisées : souvenir, souvenir-écran et construction dans *W ou le souvenir d'enfance* », *Parcours Perec,* dir. Mireille Ribière, Presse Universitaire de Lyon, 1988, pp.75-90 ; Anne Roche, *Georges Perec. W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, « Foliothèque », 1997 ; Catherine Dana, *Fiction pour mémoire Camus, Perec et l'écriture de la shoah*, L'Harmattan, 1998 ; Manet van Montfrans, *Gorges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, GA, 1999, pp.147-250 Isabelle Dangy, *Etude sur W ou le souvenir d'enfance,* Paris, Ellipses Editions Marketing S.A., 2002 ; Annelies Shulte Nordholt, *Perec, Modiano,Raczymow : la génération d'après et la mémoire de la Shoah,* Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2008.
[4] L'expérience autobiographique de Perec a intéressé beaucoup de chercheurs à commencer par Philippe « Une autobiographie sous contrainte », *Magazine littéraire* 316, 1993, pp18-21 ; *La Mémoire ou l'oblique. Georges Perec autobiographe,* Paris, POL, 1991. Voir aussi Bernar Magné, « L'autobiotexte perecquien », *Le Cabinet d'amateur* 5,

Il a été maintes fois démontré le lien intime qui existe entre la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance* et la fiction de l'île concentrationnaire[1]. Perec a été obsédé par son autobiographie. Toute sa vie il a été marqué par la mort de ses parents qui n'ont pas laissé de traces dans sa mémoire. Très petit quand ils ont disparu, il n'a pas eu la chance de garder leur souvenir et il a vécu avec la souffrance d'avoir été privé d'un milieu familial. Cela explique pourquoi, dans le récit de la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance,* le souvenir n'est pas le moteur de la remémoration. « Je n'ai pas de souvenirs d'enfance » (p. 13)[2] est la phrase avec laquelle Perec commence le récit de cette partie. Pour restituer quand même l'histoire de son enfance dans l'absence d'un souvenir, il appuie son récit sur des supports matériels :

> *Même si je n'ai pour étayer mes souvenirs improbables que le secours de photos jaunies, de témoignages rares et de documents dérisoires, je n'ai pas d'autre choix que d'évoquer ce que trop longtemps j'ai nommé irrévocable. (p.22)*

À la différence des documents et des témoignages, les « photos jaunies » de ses parents offrent à l'écrivain la possibilité d'approcher son passé par l'intermédiaire de l'image. « Je possède une photo de mon père et cinq de ma mère » (p.41), dit-il, pour préciser, par ce nombre restreint, la difficulté de restituer l'histoire de sa famille et implicitement la sienne. Pourtant, par l'intermédiaire de l'interrogation sur la famille, qui lui permet d'accéder à l'âge de sa petite enfance, il entreprend une recherche d'identité. Il est évident que l'enfant qui a existé dans le passé et l'être qui écrit ne réussissent pas à se retrouver car passé et présent ne se rencontrent pas faute de souvenirs d'enfance.[3] Mais, si elle ne fait pas travailler la mémoire, cette recherche donne du sens à la vie de l'adulte, parce qu'elle valorise les moyens d'écriture à travers lesquels il accède à un âge auquel il aurait eu besoin de toute la chaleur de la famille pour affirmer son identité ;

1997, pp. 5-40. ; Jacques-Denis Bertharion, *Poétique de Georges Perec,* Paris: Librairie Nizet, 1998.

[1] Isabelle Dangy considère que la partie autobiograhique est « principale » dans le livre ce qui correspond à l'intention fondamentale de l'auteur. *Etude sur W ou le souvenir d'enfance*, *o.c.,* p. 93.

[2] Toutes les citations sont tirées de l'édition Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1988.

[3] Manet van Montfrans remarque à ce propos : « Il est cependant rare que l'interrogation de ces supports matériels du souvenir favorisent la possibilité du ré-souvenir, la résurrection de sensations, d'impulsions et d'émotions qui permetterai la fusion du présent avec le passé. » *Georges Perec.La contrainte du réel*, *o.c.*, p. 165.

cela peut faire comprendre pourquoi, dans la conception de Perec, l'autobiographie ne doit pas dépasser la période de l'enfance:

> *Mais l'enfance n'est ni nostalgie, ni terreur, ni paradis perdu, ni Toison d'Or, mais peut-être horizon, point de départ, coordonnées à partir desquelles les axes de ma vie pourront trouver leur sens. (p.21)*

La description des photos va, comme toujours dans le cas de la description perecquienne, dans deux sens : elle est une présentation objective et détaillée des choses et en même temps elle laisse deviner des intentions que Perec ne veut pas exprimer directement. La minutie de la description, qui va jusqu'à l'obsession d'épuiser la présentation des choses - même des aspects moins significatifs –, constitue l'un des moyens détourné[1] dont Perec se sert pour laisser parler l'indicible[2]. Selon une vue d'ensemble, la description des photos donne l'image d'une famille brisée : les trois membres, père, mère et fils ne sont jamais réunis dans le même cadre. Mais, grâce au sourire présent sur chaque visage, détail auquel Perec porte un intérêt particulier, elle suggère l'idée de bonheur possible au sein de la famille.

La seule photo que Perec a de son père lui a été offerte comme cadeau après la guerre. C'est avec sa description que Perec commence l'histoire de sa famille. La photo représente le père en uniforme de soldat :

> *Sur la photo le père a l'attitude du père. Il est grand. Il a la tête nue, il tient son calot à la main. Sa capote descend très bas. Elle est serrée à la taille par l'un de ces ceinturons de gros cuir qui ressemblent aux sangles des vitres dans les wagons de troisième classe. On devine, entre les godillots nets de poussière – c'est dimanche – et le bas de la capote, les bandes molletières interminables.*
>
> *Le père sourit. C'est un simple soldat. Il est en permission à Paris, c'est la fin de l'hiver, au bois de Vincennes. (p.42)*

---

[1] Perec disait dans la conférence « Pouvoirs et limites du romancier français contemporain », prononcée en 1967 à l'université de Warwick : « Comment est-ce qu'on peut laisser le lecteur libre de comprendre, de choisir, comment est-ce qu'on peut l'influencer par des moyens détournés, comment est-ce qu'on peut enfin… comment est-ce qu'on peut le convaincre si vous voulez. », Georges Perec, *Perec. Entretiens et conférences,* (t.1), *o.c.,* p. 80.

[2] Voilà ce qu'il dit lui-même à propos du rôle de la description dans l'autobiographie : « Cette autobiographie de l'enfance s'est faite à partir de description de photos, de photographies qui servaient de relais, de moyens d'approche d'une réalité dont j'affirmais que je n'avais pas le souvenir. En fait, elle s'est faite à travers une exploration minutieuse, presque obsédante à force de précisions, de détails. À travers cette minutie dans la décomposition, quelque chose se révèle » *Perec. Entretiens et conférences* (t.II), *o.c.,* p.49.

En tant que document la photo atteste l'existence d'un père à la taille imposante, dont la seule chose que son fils lui attribue c'est qu'il a « l'attitude du père ». La description obéit aux règles que Perec confère généralement à cette modalité discursive : précision des détails (tenue vestimentaire du père), précision topographique (bois de Vincennes), indications sur le temps (fin de l'hiver). Bien que signalé comme au passage à la fin de la description, le sourire du père est chargé de significations. Après la simple constatation « « Le père sourit » Perec ajoute une autre phrase simple du même genre : « C'est un simple soldat ». L'association de ces deux phrases confère au sourire la qualité d'emblème de la nature du père, de son esprit confiant. Le père est un « simple soldat », un être commun, sans prétentions, qui, vu le sourire, semble se sentir bien dans sa peau. Cette signification devient évidente lorsque Perec fait le récit de la vie de son père. Il raconte, entre autre, que celui-ci a refusé d'accompagner son frère en Israël pour faire fortune ; il est évident que le fils apprécie cette attitude de son père : « J'aime beaucoup dans mon père son insouciance. Je vois un homme qui sifflote » (p.43). Le sourire que Perec lit sur le visage de celui-ci sur la photo ne semble pas artificiel, demandé par les exigences de l'art photographique. Il paraît d'autant plus sincère qu'il appartient à un soldat « en permission ». Le sourire peut suggérer la chance qu'il a de goûter au bonheur au milieu de sa famille. Une note[1] insérée par Perec dans la description indique cette interprétation. Il identifie le lieu où a été prise la photo de son père avec le lieu où a été prise l'une des photos sur laquelle il se trouve avec sa mère :

> *Dimanche, permission, bois de Vincennes : rien ne permet de l'affirmer. La troisième photo de ma mère – l'une de celle où je suis avec elle – a été prise au bois de Vincennes. Celle-ci, je dirais plutôt aujourd'hui qu'elle a été prise à l'endroit même où mon père était cantonné. (p.49)*

La photo du père acquiert une double fonction. Elle est, comme nous l'avons déjà remarqué, génératrice du récit sur la famille, mais elle est aussi génératrice d'écriture dans le récit autobiographique. Comme génératrice de l'histoire de la famille elle accomplit toujours un double rôle : elle est un document historique qui atteste une réalité sociale et

[1] Voilà une ébauche de la manière presque scientifique dont Perec envisage de restituer les connaissances sur son père : « Les deux textes qui suivent datent de plus de quinze ans. Je les recopie sans rien y changer, renvoyant en note les rectifications et les commentaires que j'estime aujourd'hui devoir ajouter » (p. 41). Ce qu'il a une fois affirmé est systématiquement mis en question par un commentaire critique sous forme de notes Cette remarque démontre sa manière d'interroge sa propre écriture.

politique - la guerre - suite à laquelle le père a perdu sa vie et le fils est devenu orphelin et elle est un document affectif dont le but est d'éveiller chez le fils le sentiment filial perdu par l'absence du père. La photo accomplit si bine les deux tâches que le fils qui la contemple pour la décrire ne peut pas séparer le père de la condition de soldat. « Je vis un jour une photo de lui où il était « en civil » et j'en fus très étonné ; je l'ai toujours connu soldat. » (p.42) avoue-t-il en racontant la vie de son père. Cela n'est pas du tout étonnant pour une personne qui n'a pas eu le temps de se faire des souvenirs d'enfance. En orphelin de soldat mort dans la guerre, Perec n'a retenu de son père que ce qui aurait pu conférer à celui-ci la qualité de héros : « J'imaginais pour mon père plusieurs morts glorieuses. La plus belle était qu'il avait été fauché par un tir de mitrailleuses alors qu'estafette il portait au général Huntelle le massage de la victoire » (p.44).

Comme génératrice d'écriture, la photo du père est l'objet concret qui, remplaçant le souvenir, produit le récit et dévoile l'identité de l'écrivain. Elle fait ressortir deux aspects de sa technique d'écrire. La description de l'image photographique constitue le début du fragment destiné au père dans la partie autobiographique de *W ou le souvenir d'enfance*. Le récit du père est mis en marche par un acte descriptif et non pas par un acte narratif. Cela représente un premier aspect de l'éciture perecquienne : tout récit débute par une description qui a sa propre indépendance et signification, n'étant pas subordonnée à la narration pour l'expliquer, comme dans le cas de Balzac. C'est de cette manière que l'écrivain construit toutes ses histoires[1].

En commentant la photo de son père, dans la deuxième note, Perec ne manque pas de signaler que d'après la forme sous laquelle elle se présente, on peut comprendre qu'elle a été prise par une personne spécialisée dans le domaine : « à en juger par son format (15,5 + 11,5 cm ;) ce n'est pas une photo d'amateur ». (p.49) Cela confirme un deuxième aspect de son écriture : le professionnalisme témoigné par la précision des détails qui assure l'achèvement de la forme.

Perec introduit la première photo de sa mère par le même soin de la précision des détails techniques : « La première a été faite par Photofeder, 47, boulevard de Belleville, Paris 11e. Je pense qu'elle date de 1938. » (p.69). Cette photo, de même qu'une deuxième qu'il possède de sa mère, sont décrites successivement dans le même fragment de la partie autobiographique. Elles ont en commun le même sujet : la mère et le fils surpris dans des attitudes qui semblent exprimer le bonheur.

---

[1] Voir par exemple la structure des « romans » de *La vie mode d'emploi.*

Voilà comment est présenté le sujet de la première photo : « La mère et l'enfant donnent l'image d'un bonheur que les ombres du photographe exaltent. Je suis dans les bras de ma mère. Nos tempes se touchent.» (p.69) La remarque concernant la contribution de la technique photographique à la mise en évidence du sentiment laisse l'ombre d'un doute sur la réalité du bonheur. Ce genre de remarques insinuantes fait partie des moyens d'expression obliques utilisés par Perec dans son récit autobiographique pour ne pas exprimer ce qu'il ressent.

La description de la mère et du fils suit la même structure rigoureuse : couleur des cheveux et coiffure, tenue vestimentaire, traits du visage. À une analyse attentive, on constate que cette rigueur de la structure n'annonce pas du tout une harmonie parfaite entre les deux personnes de l'image. La couleur sombre des cheveux de la mère s'oppose aux cheveux blonds du fils. Le visage de la mère est beau, aux traits harmonieux : « Ses yeux sont plus sombres que les miens et d'une forme légèrement plus allongée. Ses sourcils sont très fins et bien dessinés. Le visage est ovale, les joues bien marquées. ». Le fils a des traits qui troublent l'harmonie du visage : « j'ai de grandes oreilles, des joues rebondis, un petit menton » (p.70). Derrière ces nuances raffinées qui signalent le désaccord dans lequel se trouvent les deux portraits, on peut surprendre un nouvel aspect de l'écriture perecquienne. Sans faire appel à la remémoration affective faute de souvenirs personnels, se limitant à la simple description de ce qu'il voit, Perec n'arrive pas moins que Proust à démontrer la distance entre le réel brut et le réel reproduit artistiquement. Le regard sur l'enfant est objectif et sévère, le regard sur la mère embellit la figure de la personne chérie, absente du monde des vivants. Le portrait de l'enfant se situe par conséquent dans une représentation brute du réel alors que celui de la mère se situe dans une représentation sublimée de celui-ci. Le portrait idéalisé de la mère introduit « de biais » une gamme de sentiments filiaux, amour, tendresse, admiration, etc., que Perec se défend d'exprimer directement. Le tragique d'avoir été privé de tout cela ressort de la différence de plans dans lesquels il situe les deux portraits. La mère n'existe que dans les mots, sa description tient place de souvenir. La preuve en est l'affirmation que Perec met entre parenthèse pour exprimer par le biais d'un geste toute la douleur de son âme : « J'ai des cheveux blond avec un très joli cran sur le front (de tous les souvenirs qui me manquent, celui-là est peut-être celui que j'aimerais le plus fortement avoir : ma mère me coiffant, me faisant cette ondulation savante). » (p.70) Sans obéir aux canons du genre, Perec crée son autobiographie sous la contrainte de ne rien dire directement et

ouvertement sur sa vie[1], ne jamais exprimer l'émotion et les sentiments. Cela est, d'après lui, l'affaire des mots[2]. La description du sourire de l'enfant sur la photo, tout différent de celui de sa mère, étaye cette remarque. La mère a un sourire d'occasion, forcé et artificiel : « Ma mère sourit en découvrant ses dents, sourire un peu niais qui ne lui est pas habituel, mais qui répond sans doute à la demande du photographe. » (p.70) Le commentaire de Perec fait comprendre que le sourire qui ne la définit pas exprime le détachement de la jeune femme de la réalité. La nature du sourire de l'enfant s'harmonise avec la nature de son regard. Il a « un sourire et un regard de biais déjà très reconnaissables. » (p.70) Contrairement à celui de sa mère le sourire de l'enfant n'est pas détaché de la réalité, mais établit avec celle-ci un rapport particulier, ce qui est mis en évidence par le regard. L'enfant évite de regarder en face celui qui le prend en photo, comme pour cacher l'expression de ses yeux. Ce regard « de biais » est le regard « très reconnaissable » que l'écrivain emploie dans son autobiographie. C'est le regard qui a besoin de recourir à des moyens d'expression obliques pour explorer et évoquer ce qui d'une vie ne peut pas se dire, ce qu'on préfère taire.

Le soin avec lequel Perec applique cette contrainte de fabrication de l'autobiographie est encore plus évident dans la description de la deuxième photo sur laquelle il se trouve avec sa mère.

La mère et le fils se présentent dans une position classique qui rappelle la manière dont on prenait les photos de famille à l'époque, les parents assis et les enfants debout :

> *Ma mère est assise, ou plus précisément appuyée à une sorte de cadre métallique dont on aperçoit derrière elle les deux montants horizontaux et qui semblent être dans le prolongement d'une clôture en pieux de bois et fils de fer comme on en rencontre fréquemment dans les jardins parisiens. Je me tiens debout près d'elle, à sa gauche – à droite sur la photo -, et sa main gauche gantée de noir s'appuie sur mon épaule gauche. (p.71)*

---

[1] On trouve cette affirmation dans l'un des fragments du début du livre : « Je ne sais pas si je n'ai rien à dire, je sais que je ne dis rien ; je ne sais pas si ce que j'aurais à dire n'est pas dit parce que qu'il est indicible (l'indicible n'est pas tapi dans l'écriture, il est ce qui l'a bien avant déclenché) ; je sais que ce que je dis est blanc et neutre, est signe une fois pour toutes d'un anéantissement une fois pour toutes. » (p.58).
Pour la définition de l'autobiographie perecquienne voir Philippe Lejeune, *La Mémoire ou l'oblique. Georges Perec autobiographe, o.c.,* Paris, POL, 1991.

[2] Cette idée se trouve à la base de la biographie de Perec, écrite par David Bellos, *Georges Perec, une vie dans les mots,* Paris, Editions du Seuil, 1994.

Le geste de la mère d'appuyer sa main sur l'épaule de son fils démontre la tendresse et le désir de protection, sentiments qui appartiennent à l'amour maternel et peuvent constituer sources de bonheur pour l'enfant. Le sourire de la jeune femme, de même que la position de sa tête accentuent l'intention de Perec de suggérer ce sentiment : « Elle sourit gentiment en penchant très légèrement la tête vers la gauche. » (p.71) Le sourire de la mère est dirigé dans la direction de son fils trouvé à sa gauche, ce qui explique pourquoi il est naturel et gentil au lieu d'être forcé et artificiel comme il apparaissait dans la photo précédente. L'idée de bonheur possible dans la famille est suggérée par un détail descriptif, relatif à un manteau présent dans un coin de la photo, et est accentuée par une question que Perec a mise entre parenthèses: « À l'extrême droite, il y a quelque chose qui est peut être le manteau de celui qui est en train de prendre la photo (mon père ?) » (p.71). Le portrait et l'attitude de l'enfant brisent l'harmonie du cadre : « J'ai de grandes oreilles, un petit sourire triste et la tête légèrement penchée vers la gauche. » (p.71) L'épithète qui caractérise son sourire (« triste »), de même que sa tête penchée vers la gauche, au lieu d'être penchée vers la droite dans la direction de sa mère, creusent une distance entre mère et fils. Le portrait dit plus sur le sort de l'enfant Perec que si Perec avait clamé sa douleur d'avoir été séparé à jamais de sa mère

En comparaison avec la photo précédente, dans cette photo intervient un détail sur le visage de la jeune femme qui dérange l'harmonie de ses traits : « La photo n'ayant pas été retouchée, comme c'est très certainement le cas pour la précédente, on voit qu'elle a un gros grain de beauté près de la narine gauche (à droite sur la photo) » (p.71) On connaît des photos de Perec que de tels grains de beauté existaient aussi sur son visage. Il est évident qu'en signalant ce détail il n'a pas eu l'intention de minimiser l'effet de beauté du visage de sa mère, mais de souligner la trace qu'elle a laissée sur lui. C'est encore l'une des manières obliques auxquelles il recourt pour signaler le genre de traces qui remplacent les souvenirs d'enfance.

Sur la troisième des cinq photos qu'il a de sa mère et la dernière qu'il décrit dans *W ou le souvenir d'enfance,* Perec trouve la plus importante trace laissée par ses parents:

> *Il y a écrit derrière « Parc Montsouris 19(40) ». L'écriture mélange des majuscules et des minuscules : c'est peut-être celle de ma mère, ce serait alors le seul exemple que j'aurais de son écriture (je n'en ai aucun de celle de mon père). (p.74)*

L'écriture de sa mère atteste, dans les yeux du fils écrivain sans souvenirs d'enfance, le passage de sa génitrice par la vie. Dans le cas de

cette photo, ce n'est plus la description du visage qui fournit des moyens obliques sur l'histoire de la famille, mais la description de la tenue :

> *Ma mère porte un grand béret noir. Le manteau est peut-être le même que celui qu'elle porte sur la photo prise au bois de Vincennes, à en juger par le bouton, mais, cette fois-ci, il est fermé. Le sac, les gants, les bas et les chaussures à lacet sont noirs. (p.74)*

La couleur noire de tout ce que porte la jeune femme prépare l'introduction de la phrase simple qui annonce le destin cruel de la famille : « Ma mère est veuve ». La description du visage de la mère est sommaire. Les deux phrases que Perec utilise pour la réaliser closent le fragment d'une manière brusque et sèche : « Son visage est la seule tache claire de la photo. Elle sourit » (p.74). La dernière phrase résume, par sa simplicité, toute la tragédie de la famille. Perec n'a pas besoin d'expliquer la qualité ou la nature du sourire. Dans le contexte du deuil, le sourire avec lequel la mère se conformait aux exigences de l'appareil photographique, exprime l'impuissance avec laquelle elle se soumet à son destin.

Les quatre photos décrites dans la première suite de fragments autobiographiques de *W et le souvenir d'enfance* représentent dans leur ensemble une ébauche de la technique scripturale perecquienne qui rappelle celle du jeu de puzzle. Les photos ne montrent jamais les visages du père, de la mère et de l'enfant dans le même cadre, ainsi que l'histoire de la famille ne peut être perçue que par un collage de fragments que seule l'imagination du lecteur peut réaliser.[1] Perec en donne les indices obliques

---

[1] Dans le préambule à *La vie mode d'emploi*, livre paru trois ans après *W ou le souvenir d'enfance*, Perec envisage l'acte d'écrire comme un jeu de puzzle dans lequel se rencontrent le « faiseur de puzzle » (l'écrivain), celui qui réalise les découpes et le « poseur de puzzle » (le lecteur), celui qui agence les pièces pour trouver l'image que le premier a désiré lui transmettre. Quelques années plus tard, dans un entretien, Perec explique ainsi le rôle de l'écrivaine dans ce partenariat : « Je me vois un peu comme un joueur d'échecs en train de faire une partie avec le lecteur. Je dois convaincre ce lecteur, ou cette lectrice, de lire ce que j'ai écrit et il doit commencer le livre et aller jusqu'à la fin. S'il ne le fait pas j'ai manqué mon but. Et qu'est-ce qui se passe s'il le fait ? Je ne sais pas. Tout ce que je peux imaginer, c'est que la lecture de mon texte lui procurera autant de plaisir ou de peine que j'ai eu à l'écrire.» « The Doing of Fiction », dans *Entretiens et conférences,* (t. II), *o. c.*, p. 256. Plusieurs critiques ont étudié d'ailleurs le rôle du puzzle dans *La Vie mode d'emploi*. Voir par exemple Bernard Magné « Le Puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de la *Vie mode d'emploi* », dans *Perecollages 1981-1988*, Presses Universitaires de Toulouse Le Mirail, 1989, pp. 35-59 ; Cécile de Bary, « Il faut encore une fois partir de l'image du puzzle », *L'œuvre de Georges Perec, réception et mythisation*, actes du colloque de Rabat (1-3 novembre 2000), dir. Jean-Luc Joly, Rabat, Publication de la faculté des Lettres et des Sciences humaines, université Mohammed V, 2002, pp. 79-93.

et passe à son lecteur la tâche de découvrir les tourments de sa vie intime qu'il préfère cacher derrière les mots et les structures du langage. L'histoire de sa famille sera d'ailleurs vite close avec l'évocation de son départ pour Vercors et de la séparation pour toujours d'avec sa mère qui l'a accompagné à la gare de Lyon. À partir de ce moment-là, l'histoire de famille de l'enfant Perec passe sous le signe du pronom personnel indéfini « on ». Son histoire personnelle est celle de tout orphelin dont certaines personnes de la famille - comprise dans le sens large du mot - passent sa surveillance de l'une à l'autre sans aucune participation affective :

> *En fait on était toujours un peu surpris qu'il y ait des tantes, et des cousines, et une grand-mère. Dans la vie, on s'en passait très bien, on ne voyait pas très bien à quoi ça servait, ni pourquoi c'étaient des gens plus importants que les autres : on n'aimait pas beaucoup cette manière qu'elles avaient, les tantes, d'apparaître et de disparaître à tout bout de champ. (p.95)*

Pour montrer cette situation familiale, dans la deuxième suite de fragments de la partie autobiographique de son livre, Perec décrit deux photos qui offrent son image de cette période de son enfance.

Pour faire son portrait de la première photo, il insiste sur la tenue vestimentaire et sur l'aspect physique. L'enfant est seul dans un cadre de la nature, derrière la villa de sa tante paternelle, qui l'a adopté :

> *J'ai les cheveux coupés très court, je porte une chemisette claire à manches très courtes et un short plus sombre et d'une conception plutôt curieuse : il ne semble pas avoir de braguette et il se boutonne sur le côté ; il n'est pas impossible que ç'ait été un short de ma cousine Ela, il est d'ailleurs trop grand pour moi, pas tellement en longueur (j'ai pu vérifier sur d'autres photos – d'Henri et de Paul, entre autres –que les culottes courtes descendaient aisément, à l'époque, jusqu'au ras des genoux) qu'en largeur, ce que souligne la longueur de la ceinture qui le retient à la taille ; j'ai les jambes nues très bronzées ; peut-être mes genoux auraient-ils tendance à se toucher (il paraît qu'en arrivant à Villard j'étais très rachitique, mais cela n'est pratiquement pas visible sur la photo) ; je porte des sandales blanches qui devaient en caoutchouc ou en ersatz de caoutchouc ; je regarde droit vers l'objectif, la bouche entre-ouverte, souriant à demi ; mes oreilles sont immenses et largement décollées. (p.107)*

La description démontre le désintérêt de sa famille adoptive vis-àvis de sa personne. Son regard qui est direct semble ne plus avoir l'intention de cacher des choses, expliquées d'ailleurs entre les parenthèses. Le sourire fait à demi est la seule expression oblique de l'amertume de l'enfant.

La deuxième photo a été prise à l'occasion d'une visite de sa tante au collège où il a été mis en pension. Aux environs du collègue, dans un cadre pastoral, animaux et humains occupent le premier plan. Ils sont décrits par Perce dans une succession qui suit le mouvement « de droite à gauche » sans faire de distinction entre l'espèce animale et l'espèce humaine. Il y a quatre animaux : « une chèvre noire », « un chevreau blanc à la tête noire », « une poule blanche » et un cheval « à la robe plutôt foncée » et trois humains : la tante Esther, l'enfant Perec et une paysanne. La tante, l'enfant et le chevreau constituent un groupe dont la description laisse comprendre les relations de famille :

> *Elle [la tante] sourit d'une façon un peu mélancolique ; elle tient dans ses bras c) un chevreau blanc à tête noire qui ne semble pas autrement enchanté et qui regarde vers la droite, en direction de la chèvre qui est sans doute sa mère ; d) moi-même ; de la main gauche, je tiens l'une des jambes du chevreau ; de la main droite, je tiens, comme si je voulais en présenter l'intérieur à la personne qui est en train de nous photographier, un grand chapeau blanc, en paille ou en toile, qui appartient vraisemblablement à ma tante. (p.136)*

Les phrases qui présentent le chevreau laissent comprendre qu'il se trouve mal à l'aise dans les bras de la tante Esther et qu'il il est frustré de la séparation d'avec sa mère. On peut facilement penser que l'image du chevreau fait référence à la situation d'orphelin de l'enfant Perec, d'autant plus que le sourire « un peu mélancolique » de la tante ne répond pas à la nature de la scène plutôt amusante de la vie de campagne, preuve qu'elle n'y participe pas affectivement. Le geste de l'enfant souligne cette interprétation. Il tient de la main gauche la jambe du chevreau et de la main droite un objet qui appartient à sa tante (« un grand chapeau blanc ») - et qui la représente par conséquent -, comme s'il voulait démontrer qu'il est important de ne pas séparer les deux êtres. Le geste se charge de significations grâce au commentaire de Perec précisant l'intention de l'enfant de présenter à la personne qui est en train de prendre la photo le contenu du chapeau de sa tante. Faisant semblant d'établir par son propre corps un lien entre sa tante et le chevreau, l'enfant semble exprimer à qui le voit son désir de signaler une absence. C'est le signe à travers lequel Perec veut faire comprendre que l'enfant a besoin qu'on lui porte de l'intérêt, qu'on remplisse le vide de son cœur et qu'on couvre l'absence de ses parents. La description qui suit accentue l'idée de désintérêt de la famille d'adoption vis-à-vis de sa personne :

> *[…] je porte de culottes courtes de drap sombre, une chemise à carreaux type « cow-boy », à manches courtes (sans doute l'une de*

celle dont j'aurai l'occasion de reparler), et un chandail sans manches. Mes chaussettes me tombent sur les pieds ; j'ai le ventre un peu ballonné. Mes cheveux sont coupés très court, mes des mèches irrégulières me tombent sur le front. Mes oreilles sont grandes et largement décollées ; je penche légèrement la tête en avant et, avec un air un peu buté, je regarde l'objectif par en dessous. » (p. 136)

La description indique l'état dans lequel se trouve l'enfant. Il est mal habillé et sa santé est dans un mauvais état : le ventre « un peu ballonné » et les oreilles « largement décollées » suggèrent le rachitisme. Sur le front lui tombent des « mèches irrégulières », en contraste avec la chevelure soignée qu'il avait sur la première photo avec sa mère (« j'ai de cheveux blond avec un très joli cran sur le front » p.70) Par l'opposition entre l'harmonie et le désordre cette image évoque la distance entre le lien affectif existant entre la mère naturelle et son fils et le lien affectif établi entre la mère adoptive et son fils. En regardant l'objectif « par en dessous », l'enfant montre son intention d'éviter le regard direct comme pour ne pas exprimer son amertume.

Le regard qu'il a sur cette photo est l'une des formes détournées appartenant à la contrainte de ne rien dire ouvertement sur sa vie intérieure, que Perec s'est imposée pour écrire dans le genre autobiographique. Dans le roman *W et le souvenir d'enfance,* qui est une autobiographie « de biais », la description des photos illustre son intention de faire taire le moi intime et sensible et de laisser parler l'écrivain. Perec ne trouve pas dans la forme classique du genre autobiographique le moyen de faire le récit de son passé[1] pour se comprendre. Pour lui l'écriture et ses formes d'expression constituent la seule chance de se donner une identité[2]. S'il ne peut pas évoquer le passé parce qu'il a été privé de souvenirs d'enfance, les signes, les structures de langage et l'organisation du texte lui offrent l'opportunité de créer un passé du point de vue du penseur du langage. Ce qu'il produit n'exprime pas son moi intime, mais l'affirmation de son savoir d'écrivain. Son histoire et l'histoire de sa famille se transforment, chez lui, en histoire de l'écriture, comme le déclare lui-même à la fin du huitième chapitre de son livre : « leur souvenir [des parents] est mort à l'écriture ; l'écriture est

---

[1] Voir la définition de l'autobiographie donnée par Philippe Lejeune : « Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » *Le pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975, p. 14.

[2] Bernard Magné remarque à ce propos : « Si l'on emprunte à Philippe Lejeune sa notion d'espace autobiographique, il faut bien voir que, s'agissant de Perec, cet espace est d'abord *représentation graphique* avant d'être *représentation mentale* » *Georges Perec,* Paris, Nathan Université, 1999 , p.28.

le souvenir de leur mort et l'affirmation de ma vie. » (p.59). Dans son autobiographie Perec ne veut pas immobiliser êtres et événements dans un récit, mais les faire vivre par des mots, par des expressions et par des tournures. Il n'entend pas restituer une vie, mai créer une œuvre.

Bibliographie

Bakhtine**,** Mikhaïl, « Formes du temps et du chronotope dans le roman », in M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris : Gallimard, 1987).
Béhar, Stella., *Georges Perec : écrire pour ne pas dire*, (New York ; San Francisco (Calif.) ; Paris : Peter Lang, 1995).
Bertharion, Jacques-Denis, *Poétique de Georges Perec* (Paris: Librairie Nizet, 1998).
Dana, Catherine, *Fiction pour mémoire Camus, Perec et l'écriture de la shoah* (Paris : L'Harmattan, 1998).
De Bary, Cécile, « Il faut encore une fois partir de l'image du puzzle », in J.-L. Joly (dir.), *L'œuvre de Georges Perec, réception et mythisation* (Rabat : Publication de la faculté des Lettres et des Sciences humaines, université Mohammed V, 2002), pp. 79-93.
De Bary, Cécile, « Le jeu métaphorique du texte énigmatique perecquien », in C. Rggiani et B. Magné (dir.), *Écrire l'énigme,* (Paris : PUPS, 2007), pp. 305-315.
Hatje, Hans, « *W* et l'histoire d'une enfance en France », in S.B. Jørgensen et C. Sestoft (dir.), G*eorges Perec et l'histoire* (Copenhagen : Museum Tisculanum Press, University of Copenhagen, 2000), pp.53-66.
Leak, Andy, « W/ Dans un réseau de lignes entrecroisées : souvenir, souvenir-écran et construction dans *W ou le souvenir d'enfance* », in M. Ribière (dir.), *Parcours Perec* (Lyon : Presse Universitaire de Lyon, 1988).
Lejeune, Philippe, « Une autobiographie sous contrainte », *Magazine littéraire* 316 (1993), pp18-21.
Lejeune, Philippe, *La Mémoire ou l'oblique. Georges Perec autobiographe* (Paris : POL, 1991).
Magné, Bernard, « L'autobiotexte perecquien », *Le Cabinet d'amateur* 5 (1997), pp. 5-40.
Magné, Bernard, *Perecollages 1981-1988* (Toulouse : Presses Universitaires de Toulouse Le Mirail, 1989).
Magné, Bernard, *Georges Perec* (Paris : Nathan Université, 1999).
Misrahi, Robert, « *W* , un roman réflexif », *L'Arc* 1527 (1979), pp.81-86
Montfrans, Manet van, *Georges Perec. La contrainte du réel* (Amsterdam : Rodopi, 1999).
Perec, Georges, *Penser/Classer* (Paris : Hachette, 1985).
Perec, Georges, *W ou le souvenir d'enfance* (Paris : Denöel, 1988).
Perec, Georges, *L.G. Une aventure des années soixante* (Paris, Éditions du Seuil, 1992).
Perec, Georges, *Perec. Entretiens et conférences, tome I-II*, D. Bertelli, et M. Ribière (dir.) (Nantes : Joseph K., 2003).
Roche, Anne, *Georges Perec. W ou le souvenir d'enfance* (Paris : Gallimard, 1997).
Shulte Nordholt, Annelies, *Perec, Modiano, Raczymow : la génération d'après et la mémoire de la Shoah* (Amsterdam : Rodopi, 2008).

ÉTUDES LINGUISTIQUES

APUNTES CONTRASTIVOS SOBRE ESTRUCTURAS PRONOMINALES DE INCIDENCIA LÉXICA: ESP. ENCONTRAR(SE)/ RUM. A (SE) GĂSI, A (SE) ÎNTÂLNI

José Ramón Heredia
JoseRamon.Heredia@uclm.es
Universidad de Castilla-La Mancha, España

Resumen

Estos apuntes contrastivos constituyen un primer acercamiento a la *comparación –según un modelo descriptivo propio- entre las estructuras pronominales (verbos pronominales) del español y el rumano, concretamente entre el español encontrar(se), que resulta ambiguo en su doble sentido 'hallazgo' y 'concurrencia', y sus respectivos equivalentes rumanos a (se) găsi y a (se) întâlni (verbos distintos para las dos acepciones básicas del español encontrar(se)). En la Introducción del trabajo damos cuenta de nuestro modelo descriptivo de las estructuras pronominales del español –que estimamos válido también para el rumano-, para pasar, en un segundo apartado, al análisis de encontrar(se) con arreglo a dicho modelo y, finalmente, concluir -a partir de un corpus de unas treinta frases en sus versiones española y rumana- con la comparación entre los verbos pronominales mencionados, que pone de manifiesto las semejanzas y diferencias sobre el particular en una y otra lengua.*

Palabras clave : análisis contrastivo, estructura pronominal, esp. encontrar(se), *rum.* a (se) găsi / a (se) întâlni.

Introducción: dos tipos de estructuras pronominales

En un trabajo anterior a estos apuntes contrastivos, presentado en las páginas de esta misma revista (Heredia, 2009), además de dar cuenta de nuestro proyecto de investigación sobre las estructuras pronominales, de su carácter descriptivo-contrastivo y de su finalidad fundamentalmente didáctica[1], llevábamos a cabo un análisis de dichas estructuras que empezaba por su propia definición

---

[1] En este sentido, decíamos que, en el proyecto, es el español el punto de partida y la principal referencia, la lengua que nos proporciona sus pautas analíticas (tales pautas las hemos establecido y perfilado en trabajos anteriores –v., p. e., Heredia et al. (2002) y Heredia (2004)-) y las aplicaremos, con las oportunas explicaciones previas, en el análisis contrastivo español-rumano del que aquí nos vamos a ocupar). Y es que –dejando de lado otro tipo de razones-, partimos de la base (hipótesis) de que las estructuras pronominales constituyen uno de los aspectos idiosincrásicos de la lengua española, no tanto por su exclusividad -el procedimiento es compartido de un modo semejante por el resto de las lenguas románicas y se da asimismo en lenguas germánicas, eslavas...- cuanto por el grado de desarrollo que alcanzan y las posibilidades expresivas que permiten. Esto supone una fuente de dificultad en su aprendizaje y de ahí la finalidad y enfoque fundamentalmente

Entendemos como estructura pronominal aquel sintagma verbal que presenta alguno de los pronombres reflexivos átonos, esto es –y refiriéndonos al español-, algunos de los clíticos *me, te, se* (no variante de *le-les*), *nos* u *os*, en concordancia de número y persona con la forma verbal correspondiente. Es, esencialmente, la definición que da N. Cartagena (1972) de *construcción pronominal*. *Estructura* o *construcción* las empleamos, aquí y en el proyecto, de forma indistinta, si bien hemos optado por la primera como término genérico e inicial porque tiene un sentido menos restrictivo –o así nos lo parece-, aplicable tanto a las formas pronominales que construye el hablante (dominio de la sintaxis) como a aquellas que le vienen dadas, que están lingüísticamente consolidadas. Por lo demás, no parece haber inconveniente en adoptar el mismo término para la categoría gramatical de la lengua rumana. Y así podremos hablar de las estructuras pronominales (EE PP) en español y en rumano para referirnos a la misma realidad lingüística, lo que nos facilitará la labor comparativa.

De acuerdo, pues, con nuestra definición, son estructuras pronominales las que aparecen dentro de las oraciones del siguiente repertorio[1] (al lado de cada una figura una "versión" no pronominal):

(1) a. Juan se afeita a diario [/Juan afeita a su padre].
b. Juan y Pedro se odian (el uno al otro) [/Juan y Pedro odian la violencia].
c. Se necesitan soluciones [/Juan necesita soluciones].
c' Se necesita a los chicos [/Juan necesita a los chicos].
d. Juan se paró [/Juan paró a Pedro].
El autobús se paró [/Juan (el conductor) paró el autobús].
e. Juan no se entera de nada [/*Juan no entera de nada a Pedro].
f. Juan no se acordó de nada [/Juan no acordó nada con Pedro].
g. Juan se fue a Madrid [/Juan fue a Madrid].

Obviamente, las EE PP de estas oraciones, pese a su identidad formal (en lo que se refiere a la presencia del clítico reflejo), no transmiten el mismo tipo de contenidos, y esa diversidad semántica es la que nos permite distinguirlas entre sí, establecer distintos tipos de estructura

---

didácticos que otorgamos a nuestro proyecto, que aspira a ser en primer término una obra de referencia, una guía descriptivo-didáctica que establezca criterios realistas y claros para la identificación y comprensión de las estructuras pronominales del español. A ello se suma el enfoque comparativo adoptado, con la inclusión ahora de la lengua rumana, que nos va a permitir comprobar precisamente el grado de peculiaridad de los usos pronominales del español, al tiempo que cumple su propia función didáctica, "aplicada", en campos como la enseñanza del E/LE o en el de la teoría y práctica de la traducción.

[1] Utilizamos los mismos ejemplos que en el artículo reseñado. Por lo demás, este apartado introductorio es en buena medida un resumen de dicho artículo, con sus inevitables repeticiones.

pronominal. Y no solo eso, sino que en (1) se ejemplifican, a nuestro modo de ver, todos los tipos posibles. De este modo queda trazado el marco de la 'pronominalidad' en español que, por lo dicho anteriormente, adoptamos como marco de referencia para llevar a cabo el análisis contrastivo, en este caso con la lengua rumana. Por otra parte, y en la medida en que cada una de las oraciones de (1) contiene un tipo diferente de EP, queda asimismo esbozada una clasificación de las EE PP del español. Se trata de una clasificación con arreglo a concepciones teóricas propias, sustentada en una especie de consenso entre muchas de las que se han propuesto y con una clara orientación didáctica, de la que damos cuenta en trabajos anteriores (v. nota 1). Es, pues, la clasificación inicial que manejamos y que ilustramos en el siguiente cuadro (donde, además de recoger los ejemplos de (1) y añadir algunos más –sobre todo en la parte derecha-, trazamos las oportunas subdivisiones con sus correspondientes nomenclaturas).

		DE INCIDENCIA LÉXICA	
reflexivas	(1) Juan se afeita a diario	(8) Juan no se entera de nada (9) Se ha arrepentido de lo que hizo.	(IL-1) *de verbo pronominal*
recíprocas	(2) Juan y Pedro se odian	(10) Y ahora ¿qué se le antoja al niño?	
pasivas	(3) Se necesitan soluciones	(11) Juan no se acordó de nada	-------------------
impersonales	(4) Se necesita a los chicos	(12) ¿De qué se trata? (13) El inspector se presentó sin avisar	(IL-2) *de verbo cuasi-pronominal*
<u>personales</u> *medias* <u>de cosa</u>	(5) Juan se paró (6) El autobús se paró [(7) Estas pastillas se toman fácilmente]	(14) Juan se fue a Madrid (15) Nos hemos visto cinco películas en el fin de semana (16) Los papeles se han volado (17) Ten cuidado, no te caigas. (18) El niño ya a se ha dormido. (19) Por favor, cállese. (20) Cómete la tortilla	------------------- (IL-3) *"otras"*

A reserva de algunas puntualizaciones eventuales, no podemos entrar aquí en la explicación de los tipos que figuran a la izquierda del cuadro, las EE PP reflexivas, recíprocas, pasivas, impersonales y medias, que resultan fácilmente identificables y responden a unas reglas generales de formación que podemos llamar "sintácticas". Frente a ellas, a la derecha del cuadro, aparece un tipo genérico, el de las EE PP *de incidencia léxica*, de particular interés en este trabajo.

Una EP de incidencia léxica se opone a cualquiera de las otras en virtud de que el tipo genérico de oposición entre la forma pronominal y la no pronominal es distinto: "léxico" -valga la redundancia- en un caso, y sintáctico en otro. La pronominalidad sintáctica supone una peculiar relación del verbo con sus argumentos (o aun una alteración de la propia estructura argumental) con respecto a la forma no pronominal; la pronominalidad léxica, en cambio, incide directamente en el lexema verbal, haciéndolo viable, como sucede en el caso de los "verbos pronominales" (puros): **jactar* sólo se da dentro de *jactarse*; o bien alterando su significado (en mayor o menor medida), lo que puede comportar por lo general una alteración de la relación del verbo -de la EP- con los demás componentes oracionales. Hay, además, entre ambos tipos genéricos una diferencia añadida (derivada de su distinta naturaleza): las EE PP de tipo sintáctico son describibles en términos puramente gramaticales, como indicábamos antes, mediante el establecimiento de regularidades, de pautas de alcance general, mientras que, para dar cuenta de las estructuras de incidencia léxica, además de las consideraciones gramaticales pertinentes, se hace necesario, en última instancia, un tratamiento individualizado, caso por caso, un tratamiento léxico, de diccionario, que, o bien consigne la lexicalización plena de la forma pronominal (cuando se trata de "verbos pronominales"), o bien determine el "nuevo significado" (o la simple incidencia en el significado) que comporta la forma pronominal frente a la que no lo es.

Y es que, dentro de estas estructuras que afectan directamente al lexema verbal, distinguimos, como se ve en el cuadro, tres subgrupos (que cumplen todos el requisito genérico del tipo): 1) el de las EE PP de incidencia léxica (IL) "de verbo pronominal", 2) el de las EE PP de IL "de verbo cuasi-pronominal" y 3) el del resto de las EE PP de IL, que en el cuadro designamos como "otras".

Veamos los ejemplos (2)-(4)[1]:

(2) En español no existe el verbo *resignar*, existe *resignarse*.
(3)a. Son cosas bien distintas tirar a alguien y *tirarse a alguien*...
b.Tampoco es lo mismo correr que *correrse*.
(4) Yo no dejé los libros en tu casa para que *te los leyeras*; simplemente, *me los dejé*.

[1] Una vez más reproducimos los ejemplos de Heredia (2009). Por lo que toca a ellos, los aducidos en (3), de carácter malsonante, resultan muy elocuentes; de ahí que los sigamos empleando.

Estos tres ejemplos, de índole, por cierto, metalingüística –sobre todo (2) y (3)-, representan los tres subtipos que distinguimos de EP de incidencia léxica. En (2) aparece la estructura consistente en un verbo de los llamados pronominales (puros), de los que carecen de contrapartida en forma no pronominal, como es el caso de *resignarse* y tantos otros (*abstenerse, arrepentirse, atragantarse, atreverse, desgañitarse, enterarse, jactarse, obstinarse...*). Este tipo de verbos no plantea especiales problemas -salvo los relativos a la amplitud del inventario que las gramáticas suelen hacer de ellos-, toda vez que las EE PP que forman (IL-1 del cuadro) constituyen un todo inanalizable, son por tanto esos mismos verbos (o dicho de otro modo, verbo y estructura coinciden).

Con (3) ilustramos el concepto de EP de incidencia léxica de verbo cuasi-pronominal (dichas esructuras conforman el grupo IL-2), y lo hacemos muy gráficamente, con los verbos coloquiales y "malsonantes" *tirarse* (3 a) y *correrse* (3 b). Estas estructuras, a diferencia de las anteriores, poseen contrapartida no pronominal: el verbo que las integra, que llamamos cuasi-pronominal, puede aparecer en forma simple, como comprobamos con ejemplos tan elementales como los de (5):

(5) a. Juan tiró a María.
b. Juan corrió la prueba de maratón.

Ahora bien, al construirse pronominalmente –al formar una estructura pronominal- el verbo puede experimentar un cambio sensible de significado (ahorrémonos los ejemplos que podríamos aducir con *tirarse* y *correrse*), que suele ir acompañado de un cambio de régimen; esto último sucede en (6 b) con respecto a (6 a):

(6) a. Juan no acordó nada con Pedro.
b. Juan no se acordó de nada.

Cambio de significado y/o de régimen con respecto a la forma verbal simple son, pues, los rasgos que definen los verbos cuasi-pronominales y las estructuras constituidas por ellos.

En fin, lo que tenemos en (4), en los fragmentos en cursiva, son ejemplos de otro subtipo de estructura de incidencia léxica (las del grupo IL-3): la estructura pronominal provoca, con respecto a la simple, no un cambio semántico "completo", sino un cambio "de matiz". Es lo que sucede en *leerse* (*te los leyeras*) frente a *leer*; o en *dejarse* (*me los dejé*), que mantiene el sema básico de *dejar*, pero añadiéndole el rasgo 'descuido u olvido'. Para estas estructuras, agrupadas en el cuadro bajo la etiqueta

otras, proponemos, pues, una denominación más precisa: EE PP de incidencia léxica *matizadoras del lexema verbal*:

IL-3

MATIZADORAS DEL LEXEMA VERBAL (MLV)

(14) Juan se fue a Madrid
(15) Nos hemos visto cinco películas en el fin de semana
(16) Los papeles se han volado
(17) Ten cuidado, no te caigas.
(18) El niño ya a se ha dormido.
(19) Por favor, cállese.
(20) Cómete la tortilla

¿Cuál es el matiz semántico que introduce una EP de este tipo? La cuestión es compleja y no podemos ahora entrar en ella. Para nuestros propósitos inmediatos, basta con decir que se trata de una gama muy amplia de matices que varían según el verbo –e incluso, a veces, tratándose del mismo verbo- y una serie de factores que resultan a priori difíciles de determinar[1].

Tenemos, pues, tres tipos de EE PP de incidencia léxica: las estructuras de verbo pronominal, las estructuras de verbo cuasi-pronominal y las estructuras matizadoras del lexema verbal. Esta subdivisión interna se define con arreglo a dos magnitudes: 1) lexicalización / no lexicalización y 2) inexistencia de forma no pronominal / existencia de forma no pronominal, de modo que las estructuras de IL-1 (de verbo pronominal) e IL-2 (de verbo cuasi-pronominal) son estructuras lexicalizadas, frente a las de IL-3 (matizadoras del lexema verbal), que no lo son; por su parte, mientras que las estructuras de IL-1 no poseen contrapartida no pronominal, las de IL-2 e IL-3 sí la poseen:

IL-1 de verbo pronominal	IL-2 de verbo cuasi-pronominal	IL-3 matizadoras del lexema verbal
- VERBO FORMA SIMPLE	+ VERBO FORMA SIMPLE	
+ LEXICALIZADAS		- LEXICALIZADAS

Veamos ahora los ejemplos de (7):

(7) a. Perdona, pero eso que me dices no me lo trago.
b. El niño se ha tragado el caramelo.
c. Anda, traga un poco de leche.

---

[1] Puede verse al respecto Heredia (2009: 123-125), donde formulamos una hipótesis al respecto.

d. Carlos no traga a Luisa.

Lo que aquí se pone de manifiesto es que un mismo verbo “básico” (en este caso *tragar*) origina estructuras pronominales distintas. Así, frente a la forma simple de (7 c), tenemos la estructura pronominal de verbo cuasi-pronominal (7 a), con el cambio semántico de ‘tragar’ a ‘creer (ingenuamente)’; y la matizadora del lexema verbal (7 b), que indica un cambio de matiz, semejante al que se da en *leerse / leer*. Obsérvese, además, que la acepción ‘no soportar’ en (7 d) no se da con las estructuras pronominales: sólo aparece con el verbo en su forma no pronominal (y limitado, por cierto, a contextos negativos).Lo que no se nos muestra en (7) es un hecho que es preciso subrayar: la posibilidad de que un mismo verbo integre estructuras pronominales de incidencia léxica (de distinto tipo) y de que forme parte de construcciones pronominales “regulares”. No es un hecho infrecuente, y podemos comprobarlo con el caso de *hacer*:

HACERSE /	*HACER(SE)*
ESTRUCTURAS (PRON.) DE INCIDENCIA LÉXICA	*ESTRUCTURAS (PRON.) REGULARES*
Se hizo el tonto	Se hicieron las paces
Se hizo cinco camas en un santiamén	Se hizo la cama (él o ella)
Se hizo pis	Se hizo a sí mismo
Se hizo de noche	Se hizo rico
Se hizo a la mar	Se hicieron amigos (Juan y Pedro)
Se hizo a un lado	Se hicieron un favor (Juan y Pedro)

Como puede verse, las posibilidades de construcción pronominal son considerables -y no hemos sido exhaustivos en el inventario-. En la columna de la izquierda se sitúan las estructuras de incidencia léxica, las que ahora nos interesan. Pero ello no nos exime de tomar en consideración estructuras como las de la derecha, también pronominales, pero que se construyen con arreglo a unas reglas sintácticas a partir del verbo en su forma simple. De este modo se habrá de establecer la comparación pertinente que nos permita identificar y definir la estructura de incidencia léxica de que se trate. Así, por ejemplo, para dar cuenta de lo que es *hacerse el tonto* y asignarle la etiqueta de cuasi-pronominal, hemos de oponerla a la no pronominal *hacer el tonto* y a una pronominal media como *hacerse rico*, lo que ayuda a entender cómo *hacerse el tonto* adquiere el significado de ‘fingirse tonto’. La mayoría de los verbos –si no todos- susceptibles de integrar estructuras pronominales de incidencia léxica, como *hacer* en *hacerse*, pueden formar parte de una o más de una de las construcciones pronominales “regulares” –impersonales, pasivas,

reflexivas, recíprocas o medias-, como *hacer* en *hacer(se)*. Así sucede con los verbos de (3), (4) y (7) –*tirar, correr, dejar* y *tragar*- (no hablamos, lógicamente, de **resignar* en (2), que no existe como verbo simple)-; por ejemplo, con *tragar* tendríamos, entre otras posibilidades, *No me trago eso que me dices (tragarse*: estructura de incidencia léxica de verbo cuasi-pronominal) frente a *Luis y María no se tragan el uno al otro* (*tragar*(*se*): estructura pronominal recíproca).

Dejando de lado los verbos pronominales puros, examinemos los ejemplos del cuadro correspondientes a los otros dos tipos de EP de incidencia léxica:

(8) a. Juan no se acordó de nada.
b.¿De qué se trata?
c. El inspector se presentó sin avisar.
(9) a. Juan se fue a Madrid.
b. Nos hemos visto cinco películas en el fin de semana.
c. Los papeles se han volado.
d. Ten cuidado, no te caigas.
e. El niño ya se ha dormido.
f. Por favor, cállese.
g. Cómete la tortilla.

De los ejemplos de (9) solo consignaremos el hecho de que, con relación a sus respectivas versiones no pronominales, permanece el significado básico del lexema: la idea de 'ir' está tanto en *se fue* como en *fue*, la de de 'ver' tanto en *nos hemos visto* como en *hemos visto*, etc.[1]. Sí procede en cambio, explicar en qué consiste la alteración que, con respecto a los verbos simples correspondientes, experimentan los verbos de (8) para considerarlos cuasi-pronominales. Busquemos, pues, las correspondencias:

(10) a. Juan no acordó nada con Pedro.
b. ¿De qué trata la película?
c. El inspector presentó al subinspector a sus subordinados.
(c'. El inspector se presentó a sus subordinados.)

(8,10 a) ya ha sido presentado como ejemplo: (6 a, b). Aquí se dan tanto el cambio de significado (*acordar* 'ponerse de acuerdo' / *acordarse* 'recordar') como de régimen (*acordar* rige complemento directo, mientras que *acordarse*, complemento preposicional). Por su parte, (8,10 b), esto es *tratarse / tratar* presenta una situación peculiar: hay contextos en los que el

[1] Dentro del repertorio de (9), solamente (9 d), *no te caigas*, no encuentra correspondencia inmediata con un improbable *no caigas,* pero podríamos buscar pares mínimos perfectamente viables, como *se cayó al mar / cayó al mar*, donde se comprueba la permanencia del semema 'caer' en ambas expresiones.

significado parece muy próximo (*Se trata de un caso... / La película trata de un caso...*), pero, aparte de que el primero admite sustantivos y oraciones como complemento preposicional y el segundo (en su misma acepción) sólo sustantivos, podemos cifrar el significado de uno y otro, respectivamente, como ´consistir' y algo así como 'dedicar tratamiento'; y en cuanto al régimen, hay coincidencia entre ambos respecto a la exigencia de complemento preposicional con *de*, pero una diferencia que por sí misma hace de *tratarse* un verbo cuasi-pronominal: carece necesariamente de sujeto léxico (expresiones como **Esto se trata de* son agramaticales). Quedan *presentarse* (8 c) y *presentar* (10 c), y lo que postulamos aquí es un cambio de significado, un deslizamiento semántico por el que se pasa de 'dar a conocer' –de (10 c), que vemos también en la reflexiva (10 c'): 'darse a conocer a sí mismo'- a 'llegar, aparecer' en 8 c).

Estructuras pronominales con *encontrar*

Registra el DRAE (2001, s.v. *encontrar*) una serie de usos del verbo relacionados en su mayoría con la idea de 'hallazgo'. Hace asimismo dos precisiones, una de carácter semántico y otra gramatical: respectivamente, que significa 'dar con alguien o algo' tanto que 'se busca' cuanto 'sin buscarlo', y que, tratándose de un verbo transitivo, tiene empleos intransitivos y pronominales. Entre las acepciones que da –algunas muy poco productivas-, nos interesa citar dos, y lo hacemos textualmente:

> [...] II 5. Dicho de dos o más personas o cosas: Hallarse y concurrir juntas a un mismo lugar. II 6. Hallarse en cierto estado. *Encontrarse enfermo*.

Con relación a esta última, parece aludir, por el ejemplo citado, a un uso pronominal. No recoge explícitamente, sin embargo, usos pronominales como *Tombuctú se encuentra en el África occidental*, que apuntan más a la idea de 'ubicación', ni tampoco se hace eco de un sentido no necesariamente ligado a la forma pronominal, que se da en ejemplos como *Encontré muy guapa a la niña* y que asociaríamos a la idea de 'examen, observación, visión...'. Señala, en fin, dos usos pronominales: 'oponerse a alguien, enfrentarse a él' (para el que no da ejemplos) y el que se refiere a la forma negativa *no encontrarse*, que define como uso coloquial, con la acepción 'estar descentrado', aduciendo el ejemplo *No nos encontramos en ese ambiente tan selecto*. Por nuestra parte, vamos a llevar a cabo el análisis de *encontrar* partiendo de la separación nítida entre sus usos pronominales y no pronominales, y ocupándonos en primer lugar de estos últimos, en ejemplos como:

(11) a. ¿Has encontrado las llaves?

b. Unos pastores encontraron los restos del avión siniestrado.
c. Por fin te encontré.
d. Íbamos paseando por el parque y encontramos a un niño llorando
e. No encuentro a Antonio en esta foto.
f. Encontró a su mujer con otro.
g. Pedro encontró la fórmula

(12) a. La crítica ha encontrado el libro muy interesante.
b. El médico la ha encontrado muy desmejorada.
c. Encuentro muy guapo a Antonio en esta foto.
d. Han encontrado culpables a los acusados.

Si prescindimos de ciertas acepciones del DRAE un tanto "residuales", lo que aquí tenemos es una muestra suficiente de los usos básicos de *encontrar*, que, como puede verse, presentamos por separado: en (11), los que responden al contenido ´hallazgo' y, en (12), los que tienen que ver con la idea de 'examen, observación, visión...' que, como decíamos antes, no señalaba el DRAE. Así, en su forma simple, *encontrar* solo puede ser verbo transitivo, que admite tanto objetos directos animados como inanimados[1], como se comprueba en cada uno de los repertorios presentados. Con respecto al contenido, en los ejemplos de (11) hay muestras de las dos posibilidades que señala el DRAE a propósito del 'hallazgo': 'con búsqueda' o 'sin búsqueda'. Pertenecen al primer tipo (11 a, c, e); al segundo, (11 d), y el resto pueden pertenecer a ambos. Subrayemos, en fin, que la 'concurrencia... en un mismo lugar', la acepción 5 del Diccionario académico, no puede darse con el verbo en su forma simple.

A partir de usos como los recogidos en (11) y (12), vamos a tratar de formar EE PP, empezando por las que hemos denominado "regulares", esto es, reflexivas, recíprocas, medias, pasivas e impersonales. De estas dos últimas[2] son ejemplos los de (13)

(13) a. Se han encontrado las llaves
b. Se han encontrado los restos del avión.
c. Se ha encontrado al niño que se había perdido.
d. A Antonio no se le encuentra en la foto.
e. Se ha encontrado la fórmula.
f. Se ha encontrado el libro muy interesante[3].
g. Se ha encontrado culpables a los acusados.

[1] Incluso caben objetos directos proposicionales: *Encontré que no era conveniente hacerlo*, que incluiríamos dentro de los ejemplos de (12).
[2] Enumeramos juntos los ejemplos de pasivas e impersonales reflejas dada la estrecha relación entre ambos tipos de estructura, hasta el punto de que pueden llegar a neutralizarse (v. Heredia, 2004 y Duée y Heredia, 2003).
[3] Frase un tanto insólita pero gramatical a nuestro entender.

Mayor interés presentan los otros tres tipos, pero hay que apresurarse a decir que con *encontrar* no pueden darse EE PP de tipo medio, por la sencilla razón de que *encontrar* no es un verbo de cambio[1]. ¿Cómo analizamos entonces (14), toda vez que no es reflexiva?

(14) Juan se encuentra muy preocupado[2]?

Aparentemente, (14) podría ponerse en relación con (15):

(15) María encontró a Juan muy preocupado.

Pero no hay estricta alternancia transitiva (v. nota 9). En efecto, (15) entraría dentro de los ejemplos de (12), pero (14), que al ejemplificar un uso pronominal no entra en esa lista, no se puede tampoco relacionar con ella, pues no responde a la acepción de 'examen, observación, visión...'de los ejemplos de (12). Más bien podría parafrasearse con (16 a), a diferencia de lo que sucede con (15), que no admite una paráfrasis (16 b) con el mismo verbo:

(16) a. Juan se siente muy preocupado.
b. *María siente muy preocupado a Juan.

Esto nos lleva a analizar (14) como una EP de verbo cuasi-pronominal; en el próximo apartado volveremos sobre ello.

Nos quedan por ver las EE PP reflexivas y recíprocas. Son estructuras reflexivas las que tenemos en (17):

(17) a. No me encuentro en esta foto.
b. En esta foto me encuentro muy guapa.
c. En su viaje al desierto se encontró a sí mismo.

---

[1] En varios de nuestros trabajos anteriores –especialmente Heredia (2004)- damos cuenta detallada de lo que entendemos por EP media: esencialmente, una estructura en la que se ha producido un proceso de intransitivación a partir de una estructura transitiva originaria. Con más exactitud (Heredia, 2004: 642): "Una EP media es una estructura intransitiva integrada por un clítico reflejo y un verbo originariamente transitivo, de modo que la oración intransitiva resultante remita a otra transitiva con el mismo verbo cuyo (tipo de) complemento directo pueda coincidir con el (tipo de) sujeto de la primera". Esto es lo que llamamos *alternancia transitiva* de toda EP media. Así, p. e., *Juan se cansó* puede analizarse como oración con una EP media en la medida en que existe una oración transitiva como *La actividad física cansó a Juan*. Una característica adicional de las EE PP medias, que se ve también en el ejemplo, es que el verbo (originariamente transitivo) que las integra es un verbo "de cambio", que comporta, pues, un objeto "afectado" (*Juan* en este caso), que pasa a ser sujeto de la oración con EP media.

[2] Excluye el sintagma indicador de reflexividad *a sí mismo*. La posibilidad de admitir dicho refuerzo constituye una prueba (aunque no inequívoca) de la condición reflexiva de una estructura pronominal. Con *encontrarse*, sin embargo, sí puede darse el refuerzo, pero siempre en la acepción que implica 'visión, examen', como en *Juan no se encuentra a sí mismo en la foto.*

d. No nos encontramos en ese ambiente tan selecto [DRAE, v. 2.1.]

(17 a) es una “extensión” o derivación reflexiva de (11 e), mientras que (17 b) lo es de (12 c). En ambos casos se da la posibilidad de incremento reflexivo (v. nota 11) y, en cuanto a sus valores semánticos, en (17 a) hay ‘hallazgo con búsqueda previa’, y (17 b) manifiesta la idea de ‘examen, observación, visión...’ propia de los casos recogidos en (12). Por su parte, (17 c-d) son también inequívocamente reflexivas (como lo prueba la presencia explícita del incremento reflexivo en la primera y su posibilidad de aparición en la segunda), y desde un punto de vista semántico, creemos que estamos sencillamente ante sentidos figurados del verbo *encontrar*.

Las EE PP recíprocas merecen una consideración especial. He aquí unas muestras:

(18) a. (Luis buscaba a Carmen, y Carmen a Luis) y al fin se encontraron.
b. Luis y Carmen se encuentran muy guapos en la foto el uno al otro.

Estos dos ejemplos ilustran las dos acepciones que venimos señalando: ‘hallazgo (con búsqueda previa)’ (18 a) y ‘examen, observación, visión...’ (18 b). En ambos casos, se trata del verbo *encontrar* como integrante de una verdadera EP recíproca, en la que el clítico reflejo junto con el sintagma *el uno al otro* –implícito en (18 a) y explícito en (18 b) son la marca de la reciprocidad gramatical. ¿Puede, entonces, considerarse recíproca la EP de (19)?

(19) Los dos ejércitos se encontraron en el valle.

Depende. Solo en la medida en que refiera a un sentido semejante al de (18 a); es decir, en tanto en cuanto responda a la paráfrasis 1) y no a las restantes 2), 3) y 4)[1].

1) se buscaron y se encontraron el uno al otro.
2) no se buscaron y se encontraron el uno al otro.
3) no se buscaron y se encontraron el uno con el otro.
4) estaba previsto que se encontraran el uno con el otro.

Este ejemplo, además de apuntar la existencia de varias formas de reciprocidad, nos pone en la tesitura de explicar qué entendemos por “verdadera EP recíproca”, tal y como consideramos las EE PP de (18) y la de (19) en la primera de sus interpretaciones. Para ello se hace preciso trazar una distinción entre estructura gramaticalmente recíproca y estructura con sentido recíproco, o lo que es lo mismo, entre la reciprocidad

[1] Es posible, sin embargo, que si *encontrar*, según el DRAE, vale tanto para el hallazgo con búsqueda como sin búsqueda, que la paráfrasis 2) responda a la construcción pronominal recíproca. Pero la interpretación más clara es la de 1).

propiamente dicha (que es un concepto sintáctico) y la "simetría" (concepto semántico), entre oraciones recíprocas y predicados simétricos. Una estructura gramaticalmente recíproca –que tiene, obviamente, sentido recíproco-, además de otros requisitos como la "pluralidad" del sujeto de la oración en que se integra, queda definida por la presencia (explícita o implícita) del sintagma de la reciprocidad: *(el) uno P (el) otro* [donde *P* = preposición]. Dicho sintagma se complementa en ocasiones con un pronombre reflexivo átono, que es entonces también marca de reciprocidad. Y esto se produce cuando, al margen del referido sintagma, la EP resultante no contiene un verbo o predicado simétrico. Son estas las verdaderas EE PP recíprocas.

Un predicado simétrico es aquel que expresa -o es susceptible de expresar- por sí mismo el contenido propio de la reciprocidad[1]. Un predicado simétrico lo es efectivamente si forma parte de una oración gramaticalmente recíproca (con el sintagma de la reciprocidad "incrementando" el propio predicado). Pero no siempre es así, como sucede en (20 c) del siguiente repertorio:

(20) a. Los chicos conversan a menudo de fútbol.
b. Luis y Pedro se pasan el día conversando.
c. Carmen se pasa el día conversando con Cristina.
d. Tú no conversas, sólo sabes hablar y hablar.

Conversar, a diferencia de *hablar*, p. e., entraña reciprocidad de la "acción" (cuando decimos que X conversa con Y implicamos que Y conversa con X): es, pues, un verbo simétrico, y lo es siempre, pese a que en ocasiones no pueda dársele una interpretación simétrica, como ocurre en (20 d), donde no se menciona nada más que un sujeto de la *conversación*; no hay aquí, por tanto, predicado simétrico. Pero sí lo hay, o puede haberlo, en los restantes casos. Puede haberlo en (20 a, b), con una referencia al sintagma de la reciprocidad, lo que haría a las oraciones gramaticalmente recíprocas. También puede que esos predicados no sean de hecho simétricos si, p. e., en (20 a) interpretamos que *los chicos* no *conversan entre ellos* sino con *otro* u *otros*. En (20 c), en cambio, hay siempre un

[1] Nos hacemos eco de la tesis principal de Bosque (1985), quien habla de verbos (*rivalizar*, *cooperar*, *convivir*...), combinaciones de verbo y adjetivo (*ser pariente*/*vecino*...), de verbo y sustantivo (*compartir piso*) o de verbo y adverbio (*vivir cerca, estar enfrente*), etc., de carácter simétrico, esto es, con sentido potencialmente recíproco.

predicado simétrico, y ello pese a que la oración no pueda ser gramaticalmente recíproca[1].

Hecha la distinción entre los conceptos de reciprocidad y de simetría, nos queda por hacer una importante precisión que afecta directamente a las construcciones pronominales con *encontrar*. Veamos los siguientes ejemplos:

(21) a. Luis y Marta se casaron (el uno con el otro).
b. Son hermanas pero no se parecen nada (la una a la otra).
c. Luis se casó con Marta.
d. Marta no se parece nada a su hermana.

Todas las oraciones de (21) tienen sentido recíproco y contienen estructuras pronominales, habida cuenta de la presencia de un clítico reflejo. Pero no todas son gramaticalmente recíprocas. No lo son, evidentemente, (21 c, d), entre otras cosas porque no pueden serlo las construcciones con sujeto en singular. Pero ¿y (21 a, b)?, ¿hay en ellas reciprocidad gramatical? Como hemos venido insistiendo, sólo en la medida en que aparezca el sintagma de la reciprocidad, es decir, que se haga expreso lo encerrado entre paréntesis. Así, por ejemplo, *Luis y Marta se casaron* será una oración con predicado simétrico (interpretable así o no -eso es otra cuestión-), mientras que *Luis y Marta se casaron el uno con el otro* será una oración recíproca (y, por supuesto, inequívocamente "simétrica"). Esta es, insistimos, la opción que ahora contemplamos. Pues bien, (21 a, b) contienen estructuras pronominales y recíprocas, pero no estructuras pronominales recíprocas. Esto es, la reciprocidad gramatical no va ligada directamente al clítico sino a la presencia de *(el) uno P (el) otro*; el clítico tiene otro cometido, como vamos a ver. Las estructuras recíprocas de (21 a, b), pese a ser (también) pronominales, no son pronominales recíprocas, por cuanto que la reciprocidad (semántica y gramatical) no va asociada al clítico. Observemos la diferencia entre las dos cláusulas del siguiente ejemplo:

(22) Ana y yo nos queremos y por eso nos vamos a casar el uno con el otro[2].

---

[1] Lo que este ejemplo nos muestra es la existencia, con un mismo verbo de tipo simétrico como *conversar*, de 1) predicados que nunca son simétricos: (20 d); 2) predicados potencialmente simétricos (en oraciones recíprocas): (20 a, b); y 3) predicados siempre simétricos (en oraciones no recíprocas): (20 c). Añadamos otro tipo de predicados simétricos: los que no contienen un verbo simétrico, como *trabajar*, en frases como *Ángel y Marcos trabajan juntos* o *Ángel trabaja con Marcos*. Estos, a diferencia de los que hemos visto en (18) con el verbo *encontrar* –que tampoco es simétrico-, no contienen una EP.

[2] La versión (más) natural de este ejemplo sería *Ana y yo nos queremos y por eso nos vamos a casar*: el que dos personas se quieran (una a otra, se supone) es la razón habitual

A grandes rasgos, analizaríamos el *nos* de *nos queremos* como una posible marca de reciprocidad que es "portadora" de una función sintáctica (complemento directo); no sucede lo mismo con el *nos* de *nos casamos* (*nos vamos a casar*): no se asocia en absoluto con tal función sino que, por así decir, se integra más estrechamente en la forma verbal, de modo que, esquemáticamente, tendríamos:

(23) nos queremos (= nos + queremos); nos casamos (= nos casamos).

Es decir, la primera sería una construcción recíproca (o reflexiva) y la segunda una "construcción" media, con el verbo intransitivado *casarse*; este verbo, al igual que el transitivo del que procede, *casar*, es además de carácter simétrico (posee sentido recíproco), si bien el que en (22) forme parte de una cláusula gramaticalmente recíproca se debe a la presencia del sintagma de la reciprocidad, y es algo que se da... por añadidura.

Algo parecido sucede con *parecerse* en (21 b), si bien la relación con el verbo matriz no es la misma que en *casarse*-*casar*. *Parecer* no es un verbo de cambio y no puede, por tanto, dar lugar a una EP media. Por otra parte, *parecerse* exige la preposición *a*, a diferencia de *parecer*, con lo que se produce un cambio de régimen y la "conversión" de *parecerse* en verbo cuasi-pronominal, que además –y también a diferencia de *parecer*- es simétrico. En suma, ni en (21 a) ni en (21 b) tenemos EE PP recíprocas sino EE PP, media y de verbo cuasi-pronominal (respectivamente), de sentido recíproco, en las que el clítico lo que indica es la formación de un "nuevo" verbo[1], pero no constituye marca de reciprocidad gramatical. Los verbos son los mismos en (21 c, d) y las estructuras reciben el mismo análisis.

Así pues, son EE PP recíprocas las que admiten un análisis semejante al de *nos queremos* en (23) y, con *encontrar* solo lo admiten las estructuras de (18) –y (19) en la primera de sus interpretaciones-. Tales estructuras solo pueden darse cuando el verbo se emplea en una de las dos acepciones señaladas en 3.3: 'hallazgo' y 'examen, observación…'; no hay, entonces, modificación de sentido entre la forma simple del verbo y la forma pronominal o, dicho de otro modo, estamos en ambos casos ante el

---

de que se casen (la una con la otra) y no precisamente de que se casen con otros. Por lo demás, la primera cláusula es ambigua entre la interpretación reflexiva ('nos queremos a nosotros mismos') y la recíproca ('... el uno al otro'): el clítico, sin embargo, constituye una marca necesaria (aunque no suficiente) para cualquiera de las dos interpretaciones.

[1]*Casarse* cambia a intransitivo con respecto a *casar*, y *parecerse* hemos dicho que es cuasi-pronominal

mismo verbo. Hay otras EE PP con *encontrar* que no son propiamente recíprocas, sino que se ajustan al análisis que acabamos de hacer.

Las EE PP en cuestión –que en su mayoría carecen de contrapartida no pronominal- suponen una alteración semántica con respecto a *encontrar*. Se trata, pues, del tipo de estructura que hemos llamado de incidencia léxica.

La 'concurrencia' a que se refiere el DRAE (v. 2.1.) aparece únicamente en los usos pronominales de *encontrar* (si bien esta circunstancia no queda indicada en el Diccionario académico). Por ejemplo:

(24) a. ¿A que no sabes a quién/con quién/ me he encontrado esta mañana?
b. Por pura casualidad, Luis y Pablo se encontraron ayer (el uno al/con el/ otro).
c. Como estaba previsto, el presidente se ha encontrado en el aeropuerto con su/*a su/homólogo francés.
d. Como estaba previsto, ambos presidentes se han encontrado (el uno con el/*al/ otro) en el aeropuerto.
e. El tren de pasajeros se encuentra siempre aquí con el de mercancias.

En la mayoría de estos casos estamos ante EE PP (de incidencia léxica) de verbo cuasi-pronominal. Esto ocurre con la construcción *encontrarse con*, de modo que el verbo cuasi-pronominal resultante, que, frente a *encontrar*, adquiere precisamente el significado mencionado de 'concurrencia' y, al mismo tiempo, la condición de verbo simétrico (esto es, la reciprocidad semántica). Ello comporta un cambio de régimen respecto a la forma simple (*encontrarse CON/*encontrar con*). La 'concurrencia' puede ser 'casual'(24 a, b) o 'prevista' (24 c, d),y, en este último caso, no hay alternancia posible con *encontrarse a*. Por otra parte, puede tratarse de una concurrencia de personas –lo más frecuente: ejemplos (24 a-d)- o de "cosas", como se ve en (24 e)[1]. En fin, en (24 b, d), lo que tenemos son, además, construcciones gramaticalmente recíprocas, pero, como acabamos de apuntar (v. nota 16), eso no cambia en nada el análisis del verbo *encontrarse*.

En cuanto a la construcción *encontrarse a* + SN (personal), incluida en (24 a, b), vamos a dejarla provisionalmente al margen, para retomarla en 2.4.3.

---

[1] A este respecto, son posibles otras construcciones: *El tren… se encuentra al tren…* o *Los dos trenes se encontraron el uno al/con el/ otro*. Esta última es una construcción gramaticalmente recíproca, pero esto es algo que se da por añadidura, y tanto en ella como en la que no lo es, el efecto semántico de la presencia de complemento directo o complemento preposicional es el mismo que en la concurrencia de personas.

La ‘concurrencia’ no es tan fácil de ver, o mejor, lo que esta tiene de reciprocidad en:

(25) a. A la vuelta de vacaciones, me encontré con una desagradable sorpresa.
b. A la vuelta de vacaciones, me encontré con que me habían despedido.

Desde luego, si bien *yo* “me encontré” tanto *con la sorpresa* cuanto *con que me habían despedido*, no parece que ni *la sorpresa* ni (el hecho de) *que me habían despedido* “se encontraron” *conmigo*. Pero hay una ‘coincidencia’ recíproca, y aunque esto no sirva para un ‘encuentro’, sí puede hablarse de reciprocidad. Lo que no hay es un ‘hallazgo’ propiamente dicho, que para ser tal no requiere esa especie de “dinamismo” que se da en las ‘concurrencias’y que advertimos también en el sujeto de los ejemplos de (25), cuyo objeto lo constituyen complementos preposicionales de tipo no personal: *con* + sintagma nominal en (25 a), y *con* + cláusula en (25 b). A este respecto, registra el DRAE (2001, s.v. *encontrar*) una octava acepción que dice textualmente:

[...] Hallar algo que causa sorpresa. *Se encontró con aquella catástrofe*.

El ejemplo académico está en la misma línea de los de (25), que, sin duda, comparten con él el carácter “sorpresivo”, “inesperado” del hecho al que se refiere el complemento preposicional. En esto último coincidimos con el DRAE (que, por otra parte, tampoco marca el uso como exclusivamente pronominal). No nos parece, sin embargo, que se trate de un ‘hallazgo’ claro como lo es, p. e.:

(26) (Me) encontré un reloj en la playa.

Tenemos aquí un objeto (complemento directo) no personal, que no podría en cambio formar parte de una construcción *encontrarse con*:

(27) *Me encontré con un reloj en la playa[1].

---

[1] Nos referimos a una situación como ‘un reloj perdido, dejado o tirado por alguien en la playa’, y no, por ejemplo, a un ‘reloj instalado en la playa por el ayuntamiento’. En este último caso la construcción sí sería viable, sobre todo si aludimos con ella al “factor sorpresa” del acontecimiento. Esto mismo podríamos decirlo de *Me encontré con un ciruelo cargadito de manzanas* (célebre fragmento de canción infantil), que se justificaría por lo insólito de la situación que describe. Puede ser. De todos modos, al tratarse de una muestra de “discurso repetido” (no creativo), no puede erigirse en paradigma de gramaticalidad, en garantía de que *encontrarse con ciruelos* sea una construcción corriente y gramatical. Siguiendo con entes inanimados (o no dinámicos), podríamos preguntarnos por qué es –o nos parece- gramatical *Al abrir el cajón me encontré con una pulsera de brillantes* y no lo es –o no nos lo parece- *Barriendo la habitación me encontré con una pulsera de brillantes*; con otras palabras, cuándo puede un ente inanimado (como *una pulsera de brillantes* u otros) aparecer como complemento preposicional o complemento

La agramaticalidad de esta construcción apunta en última instancia a que casos como los de (25) y el propio ejemplo académico, pese a que no podamos considerarlos hallazgos recíprocos, hemos de asimilarlos a la categoría de los de (24), con la presencia en ambos del verbo cuasi-pronominal *encontrarse* + la preposición *con*[1].

Otros usos exclusivamente pronominales los tenemos, por un lado, en:

(28) a. Me encuentro bien.
b. El paciente se encuentra tranquilo.

y, por otro, en:

(29) a. Me ecuentro en casa.
b.Tombuctú se encuentra en el África occidental.

En ambos casos estamos ante el verbo cuasi-pronominal *encontrarse* y, por tanto -y un poco tautológicamente-, ante EE PP (de incidencia léxica) de verbo cuasi-pronominal. Se ha "pasado" de la idea de 'hallazgo...' en *encontrar*, a las de 'estado', 'ubicación' –(28) y (29), respectivamente- en *encontrarse*, que remite entonces al hiperónimo *estar*: *alguien o algo ESTÁ ... bien/tranquilo/en casa...* Y no hay mucho más que añadir, salvo recordar lo señalado antes (2.2, esp. ejemplo (16)) : pese a las apariencias, las EE PP de (28), que denotan 'estado' no entran propiamente en alternancia con las transitivas no pronominales *Encuentro bien a Juan/El médico ha encontrado tranquilo al paciente*, con lo que dichas EE PP han de considerarse estructuras de verbo cuasi-pronominal.

Por último, nos quedan usos pronominales como los de (30) y (31):

(30) a. Me encontré un reloj tirado en la calle.

---

directo de *encontrar(se)*. Tenemos una idea de la respuesta, pero darla aquí nos llevaría demasiado lejos.

[1] Y es que la imposibilidad de que un hallazgo puro –(26)- se exprese mediante *encontrarse con* nos lleva a concluir que, cuando se recurre a esta construcción no se expresan propiamente hallazgos, sino más bien concurrencias (de uno u otro tipo). Pero estos valores no son incompatibles entre sí y pueden presentarse juntos, lo que hace difícil a veces decidir cuál de ellos prevalece en un momento dado. Subrayemos, en fin, algo apuntado en la nota anterior: no pretendemos aquí hacer una gramática-semántica exhaustiva del verbo *encontrar(se)*, sino trazar una descripción-clasificación de sus EE PP (básicas), suficiente para nuestros propósitos comparativos con la lengua rumana. Y precisamente esta lengua –como vamos a ver- nos proporciona un elemento a favor de la solución adoptada a propósito de (25), puesto que no "traduce" estos ejemplos, así como los de la mayoría de (24), mediante el verbo *a (se) găsi*, "equivalente" de *encontrar(se)* en ejemplos como los de (12)-(13) o (17)-(18).

b. ¿Alguien se ha encontrado unas llaves?
(31) a. ¿Sabes a quién me he encontrado?
b. Luis se encontró a Juana en el cine y se fueron a cenar.

En principio estamos frente a hallazgos, que admiten todos ellos una versión no pronominal. La diferencia entre ambas posibilidades es que, mientras que *encontrar* puede referirse a un hallazgo buscado o no, *encontrarse* denota siempre un hallazgo casual. Ahora bien, además del hallazgo, en el caso de (31), esto es, tratándose de personas, el hallazgo puede ir acompañado de concurrencia y darse así una reciprocidad semántica, un encuentro mutuo, que hace así equivalentes en lo semántico, siempre que se mantenga el sema 'casualidad', (31 a) a (31 a') y (31 b) a (31 b'):

(31) a' ¿Sabes con quién me he encontrado?
b' Luis se encontró con Juana en el cine...

Sea como fuere, todas las estructuras pronominales de (30) y (31) las analizamos como EE PP de incidencia léxica matizadoras del lexema verbal.

Español *encontrar(se)*: rumano *a (se) găsi, a (se) întâlni*

En el diccionario bilingüe que hemos manejado para este estudio, y dentro de la parte correspondiente a español-rumano, podemos leer para *encontrar(se)* las equivalencias rumanas *a (se) întâlni, a (se) găsi, a (se) descoperi*[1]. Si prescindimos de esta última, que podemos relacionar – aunque no identificar- con *descubrir(se)*, tenemos dos verbos rumanos básicos – *a (se) întâlni*, *a (se) găsi*-, que se asocian en principio con las dos acepciones principales de *encontrar(se)*, respectivamente: 'concurrencia, encuentro' y 'hallazgo'. Este hecho viene a ser nuestra hipótesis comparativa inicial (como muestra el título de este epígrafe y de nuestro propio trabajo). Ello no significa que no pueda ser rectificada o precisada. Tengamos en cuenta simplemente que hay más posibles equivalencias – como hay en español más sinónimos: *hallar(se), tropezar(se), topar(se)…*-; y, además, como veremos, hay usos pronominales de *encontrar* que no se traducen mediante los citados verbos rumanos. De cualquier forma, no nos hemos propuesto un análisis semántico exhaustivo de la cuestión, sino que

[1] No abundan los diccionarios de este tipo; al que hemos tenido acceso es al *Dicționar român-spaniol, spaniol-român. Diccionario rumano- español, español-rumano* de Turpin Editores. Se limita a dar las equivalencias, sin hacer precisiones ni dar ejemplos. Por lo demás, la entrada léxica en cuestión y las equivalencias rumanas aparecen tal cual las hemos presentado.

vamos a ceñirnos a lo gramatical, lo que tiene que ver con la constitución de estructuras pronominales, y la naturaleza de estas, a partir de *encontrar / a găsi, a întâlni*[1]

Vamos a mostrar a continuación una serie de ejemplos que van a ser objeto de nuestro análisis comparativo. Puesto que partimos del español, serán ejemplos españoles, seleccionados en su mayoría de los que hemos ido presentando a lo largo de estas páginas, si bien aquí vamos a considerarlos "nuevos" desde el punto de vista de la numeración –comenzaremos, pues, por el (32)-, y ello, aparte de para facilitar la lectura, porque van a ser tratados uno por uno (de forma distinta a como se han presentado antes), porque vamos a incluir alguno nuevo y, sobre todo, porque van seguidos de su traducción al rumano. Será, pues, este nuestro corpus de comparación.

(32) e. Se han encontrado los restos del avión.
r. S-au găsit resturile avionlui.

(33) e. A Antonio no se le encuentra en la foto.
r. Antonio nu se găseste/nu se vede/ in poza[2]

(34) e. Se ha encontrado la fórmula.
r. S-a găsit/s-a descoperit/ formula.

(35) e. Se ha encontrado a los niños que se habían perdido.
r. S-au găsit copiii care se pierdusera.

(36) e. Se ha encontrado culpables a los acusados.
r. Acuzații au fost găsiți/au fost declarați/ vinovați[3].

(37) e. No me encuentro en esta foto.
r. Nu mă găsesc/văd/ in aceasta poza/fotografie.

(38) e. En esta foto me encuentro muy guapa.
r. In aceasta poza mă văd foarte frumoasă.

(39) e. Luis y Carmen se encuentran muy guapos en la foto el uno al otro.
r. In poza, Luis şi Carmen se văd frumoşi unul pe altul.

(40) e. Ayer vi a tu madre y la encontré muy bien.
r. Ieri am văzut-o pe mama ta şi am găsit-o bine[1].

---

[1] Para las traducciones al rumano hemos contado con la colaboración fundamental de Mihaela Mureşan. Para asuntos de detalle, confirmar o precisar datos, así como para resolver dudas, nos hemos servido también de otros informantes entre nuestro alumnado y trabajadores rumanos en España.

[2] A diferencia del español, en rumano (34 r) es ambigua, y gramatical en sus dos interpretaciones: 'A Antonio no se le ve (encuentra) en la foto' y 'Antonio no se ve (encuentra) a sí mismo…'.

[3] Según Mihaela Mureşan, *Acuzații s-au găsit vinovați* sería posible en rumano, aunque resultaría una frase muy forzada.

(41) e. En su viaje al desierto se encontró a sí mismo.
r. In calatoria in deşert, s-a regăsit pe el insuşi.

(42) e. Luis y Carmen se estaban buscando y al fin se encontraron.
r. Luis şi Carmen se cautau şi in final s-au găsit.

(43) e. Los dos ejércitos se encontraron en el valle.
r. Cele doua armate s-au găsit/ s-au întâlnit/ in vale.

(44) e. ¿A que no sabes a quién me he encontrado esta mañana?
r. Aşa-i ca nu ştii pe cine am întâlnit azi dimineața?

(45) e. ¿A que no sabes con quién me he encontrado esta mañana?
r. Aşa-i ca nu ştii cu cine m-am întâlnit azi dimineața?

(46) e. Por pura casualidad, Luis y Pablo se encontraron ayer (el uno al/con el/ otro).
r. Din pura intamplare, Luis şi Pablo s-au întâlnit ieri (unul pe/ cu celalalt)

(47) e. Como estaba previsto, el presidente se ha encontrado en el aeropuerto con su homólogo francés.
r. Cum era prevazut, preşedintele s-a întâlnit in aeroport cu omologul sau francez.

(48) e. Como estaba previsto, ambos presidentes se han encontrado en el aeropuerto.
r. Cum era prevazut, cei doi preşedinți s-au întâlnit in aeroport.

(49) e. El tren de pasajeros se encuentra siempre aquí con el de mercancias.
r. Trenul de persoane se întâlneşte intotdeauna aici cu cel de marfa.

(50) e. Al entrar en la curva, me encontré con un coche de frente.
r. Intrând în curbă, m-am întâlnit cu o maşină din față.

(51) e. A la vuelta de vacaciones, me encontré con una desagradable sorpresa.
r. La intoarcerea din vacanța mă aştepta/m-am pomenit cu/ o surpriza neplăcută.

(52) e. A la vuelta de vacaciones, me encontré con que me habían despedido.
r. La intoarcerea din vacanța, am aflat ca am fost concediat.

(53) e. Buscando la salida, me encontré con una puerta que me cerraba el paso.
r. Căutând ieşirea, m-am întâlnit cu o poartă care îmi închidea trecerea.

(54) e. Buscando la salida, me encontré con dos hombres que me cerraban el paso.
r. Căutând ieşirea, m-am întâlnit cu doi bărbați care îmi inchideau trecerea.

(55) a. Me encuentro bien.
r. Sunt bine.

(56) e.El paciente se encuentra tranquilo.
r.Pacientul este liniştit.

---

[1] En (38) y (39) se emplea *a se vedea* –más normal- y no a se *găsi* –más arcaico-literario-formal-. En cambio en (40), gracias al contexto, se prefiere *a se găsi.*

(57) e. Me ecuentro en casa.
r. Eu mă găsesc acasa.

(58) e.Tombuctú se encuentra en el África occidental.
r. Tombuctu se găseşte in Africa occidentala.

(59) e Me encontré un reloj tirado en la calle.
r. Am găsit un ceas aruncat in strada.

(60) e. ¿Alguien se ha encontrado unas llaves?
r. A găsit cineva nişte chei?

(61) e. Luis se encontró a Juana en el cine y se fueron a cenar.
r. Luis a întâlnit-o pe Juana la cinema şi au mers la cina.

Los ejemplos (32)-(43) contienen muestras, en español, de EE PP de tipo regular, es decir, del verbo *encontrar* en su formulación reflexiva, recíproca, pasiva o impersonal refleja; dicho verbo no puede dar lugar a construcciones medias, toda vez que no es un verbo de cambio. En rumano, en todos estos casos, pese a las traducciones dadas (v. nota 23), tenemos una situación similar: aparece –o es posible- el verbo *a găsi* con el clítico reflejo correspondiente. Y tanto en español como en rumano en sus acepciones primaria (‘hallazgo’) y secundaria (‘resultado de visión, examen’).

Hay, sin embargo, una diferencia importante desde un punto de vista gramatical, a la que nos hemos referido en la nota 21: la ambigüedad en rumano de una oración como (33 r): ‘se encuentra a sí mismo’ / ‘se le encuentra’ (no parece que sea el caso de (35 r), por razón del orden sintáctico); y ello apunta a la indistinción en esta lengua entre pasiva e impersonal refleja, al menos cuando se trata de verbos transitivos. No vamos a insistir en este punto.

Por lo demás –reiteramos-, lo que tenemos son semejanzas. Hay identidad en los ejemplos (32), (34) –EE PP pasivas- y (37) –reflexiva-, con *encontrar(se), a (se) găsi* en su acepción primaria. En cuanto a (36), como hemos indicado en la nota 22, podría haber correspondencia entre el español y el rumano: se trata de la acepción secundaria del verbo que, sin embargo, en la versión española, aparece como impersonal refleja, mientras que en la traducción rumana, se prefiere la pasiva orgánica. Pero es solo una cuestión de preferencia: también en español resulta forzado *se ha encontrado culpables.*

Las aparentes diferencias en (38) y (39) –en ambos casos, tenemos la acepción verbal secundaria- se resuelven un poco de la misma manera: aceptando la gramaticalidad en rumano de las frases con *a se găsi* –pese a la mayor aceptabilidad de las versiones mostradas-, como lo prueba (40).

Tampoco prueba nada en contra de la identidad la aparición, en la EP reflexiva (41), de *a se regăsi*, que equivale a *reencontrarse*, y resulta estilísticamente mejor; se trata, por lo demás de un sentido figurado de la acepción primera. En fin, con esta misma acepción pero en sentido literal, se presenta el verbo de (42), donde coinciden español y rumano en la expresión de la reciprocidad pronominal.

Y la coincidencia se da, asimismo, en (43), que tanto en rumano como en español resulta ambigua, admitiendo las interpretaciones, en ambas lenguas:

a) se buscaron y se encontraron el uno al otro.
b) no se buscaron y se encontraron el uno al otro.
c) no se buscaron y se encontraron el uno con el otro.
d) estaba previsto que se encontraran el uno con el otro.

Esto es, tendríamos una EP que, bien puede ser de tipo recíproco (paráfrasis a) y b)), o bien una EP a la que se añade la condición de recíproca por la remisión al sintagma *el uno con el otro* (paráfrasis c) y d)). Solo en el primer caso estamos ante la primera acepción de *encontrar* (‘hallazgo’). En (43 r) aparecen *a se găsi* y *a se întâlni*: el primer verbo remite a las paráfrasis a) y b), y el segundo a c) y d).

Acabamos de aludir a ello: *a (se) întâlni* parece apuntar en principio a la segunda de las acepciones de *encontrar(se)*: ‘encuentro, coincidencia’; y en los ejemplos (44)-(50) se pone de manifiesto. Pero, a diferencia del español, en que esta segunda acepción va ligada a la forma pronominal, en rumano, pueden aparcer tanto la forma simple como la pronominal, como vemos en (44 r) y (45 r). En algunos casos –como este, donde se alude a un encuentro casual o no buscado- hay alternancia (¿variación libre?). Esto sucede también en (46 r). En otros –(47 r) y (48 r), donde hay un ‘encuentro previsto’-, es obligada la estructura pronominal. Dicha EP, subrayémoslo, lo es de verbo cuasi-pronominal si atendemos a la defnción que hemos dado para este tipo de estructura en español. No hay inconveniente, creemos, en definir así la forma rumana *a se întâlni cu*.

En (49 r) y (50 r), lo que tenemos son sendas oraciones en las que el complemento preposicional es de tipo no animado, pero dinámico; se pueden asimilar sin problema a aquellas en que el complemento es personal. Se trata en ambos casos, como en (47 r) y (48 r), de una EP de verbo cuasi-pronominal. La diferencia entre ambas es que, mientras (49 r) puede referirse a un encuentro, bien previsto, bien imprevisto, (50 r) se refiere a un encuentro imprevisto. Ni en la una ni en la otra hay posibilidad

de alternancia con la forma no pronominal *a întâlni (pe)*, por tratarse "de cosas y no de personas"[1], esto es, de un argumento [-humano].

Llegamos así a los ejemplos de (51)-(54), en los que la presencia de *a (se) întâlni* no es tan clara[2]. Solo cabe decir que, si aceptamos la posibilidad de esa presencia con complemento preposicional de cosa –v. (53 r)-, estamos, nuevamente, ante una EP de verbo cuasi-pronominal, al igual que en español.

Por último, tomemos las oraciones de (55)-(61). Hay en ellas una coincidencia y dos discrepancias con el español. La coincidencia se refiere a *encontrarse = a se găsi* como verbo cuasi-pronominal que vemos en (57) y (58); dicho verbo adquiere en ambas lenguas el sentido de 'ubicación'. Sin embargo, *a se găsi* no aparece en (55 r) y (56 r), a diferencia de lo que ocurre en español con *encontrarse*, también cuasi-pronominal en este caso (v. 2.2.y 2.4.2).

La otra diferencia entre español y rumano la encontramos en (59)-(61): la lengua rumana no permite una estructura pronominal matizadora del lexema verbal, como es *encontrarse* en el sentido de 'encontrar sin búsqueda previa', que tenemos en (59 e), (60 e) y (61 e): p.e., *me encontré un reloj* se dice igual que *encontré un reloj*; en estos casos no cabe ni *a se găsi* ni *a se întâlni*. En este punto el español va más lejos que el rumano. Pero en otros, relativos también a la comparación de estos lexemas verbales en las dos lenguas, sucede a la inversa, como hemos tratado de apuntar en este análisis, con el que hemos pretendido asomarnos a un campo de indagación que se nos antoja de enorme interés. Hasta qué punto haya sido

---

[1] Explicación dada por nuestra informante Mihaela Mureşan.

[2] De hecho, como puede verse, no aparece en (51) y (52), mientras que sí lo hace en (53) y (54). Pues bien, las informaciones de (51) y (52) proceden de nuestra principal informante, joven licenciada en economía natural de Zalău; las de (53) y (54), en cambio, nos las ha proporcionado otra informante, natural de Buzău (Muntenia). Lo cierto es que, desde un principio, teníamos interés en comprobar si había correspondencia en rumano de ese uso de *encontrarse con* + SN de cosa, que la RAE describe como "hallar algo que causa sorpresa"; y, de este modo, obtuvimos una primera respuesta, precisamente para la frase (51 e) –que contiene el sustantivo *sorpresa*-, con *a se întâlni*. Pero fue la única. Sucesivas encuestas al respecto, entre ellas la muy extensa realizada a Mihaela Mureşan, rechazaban la gramaticalidad (o corrección) de ese verbo, por entender que no era "adecuado para cosas". La respuesta "afirmativa" nos era dada por una informante natural de Bucarest. Las "negativas" han sido muchas y de variada procedencia: que sepamos, de informantes de la República de Moldavia, de Transilvania (Zalău) y de Moldavia (Galaţi). Así las cosas, decidimos realizar una última prueba e ideamos las oraciones de (53) y (54), que reflejaban un mismo contexto con la diferencia del complemento preposicional (de cosa o de persona). Y el resultado es el ya indicado y que registramos, habida cuenta de la seguridad con que se pronunció nuestra informante de Buzău. En suma, tenemos dos informaciones conradictorias. ¿Puede tratarse de una diferencia dialectal?

acertado o pueda ser útil no nos corresponde a nosotros decirlo. Nos conformamos con que sirva de llamamiento a una fructífera colaboración lingüística hispano-rumana.

Referencias

Cartagena, N., *Sentido y estructura de las construcciones pronominales en español*, Instituto Central de Lenguas de la Universidad de Concepción (Chile), 1972

Bosque, I., "Sobre las construcciones recíprocas en español", RSEL 15-1, 59-96, 1985

Duée, C. y Heredia, J. R., "Apuntes para un análisis contrastivo de las estructuras pronominales en español y en francés", *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 16, pp. 111-126, 2000

Heredia, J. R, "Sobre el concepto de estructura pronominal media en español", en I. García Pinilla y Santiago Talavera Cuesta, coords., *Charisterion Francisco Martín García oblatum*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 633-659, 2004

Heredia, J. R., "Las estructuras pronominales de incidencia léxica en español: bases para un diccionario multilingüe", *Studii şi Cercetări Filologice*, 5, pp. 101-125, 2009

Heredia et al, "Las estructuras pronominales en español: proyecto de guía y análisis contrastivo", en M. D. Muñoz et al. (eds.), *Actas del IV Congreso de Lingüística General*, Cádiz, Universidad, 2002, III, pp. 1375-1386, 2002

Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, Madrid, Espasa Calpe, 2001

Turpin Editores, Dicționar român-spaniol, spaniol-român. Diccionario rumano- español, español-rumano, Madrid, 2004

NOUVELLES PERSPECTIVES DE LECTURE D'UN TEXTE LITTÉRAIRE

Mirsini TZANAVARI
myrsini@uom.gr
Université de Macédoine, Thessalonique, Grèce

Résumé

Dans notre culture occidentale moderne, la littérature est si intrinsèquement liée aux livres qu'elle a longtemps été tenue à l'écart des développements de l'informatique. Les créateurs et les critiques ont même manifesté très tôt de profondes résistances à l'utilisation de l'ordinateur comme outil de lecture. Par ailleurs, l'apparition de chaque nouveau support d'inscription du texte a généralement provoqué une modification des modes de lecture. La numérisation des textes a pour conséquence la dématérialisation du livre, non seulement comme support de l'organisation textuelle, mais comme objet clos sur lui-même. C'est ainsi que le corpus remplace désormais le livre. Constitué des textes d'un même auteur, le corpus est la nouvelle unité de lecture sur support électronique. Qu'il s'agisse d'établir le vocabulaire d'un auteur pour le confronter à celui de ses contemporains ou de classer la liste des vocables d'une œuvre par ordre de fréquence décroissante, l'ordinateur ouvre la voie à de nouvelles lectures qui modifient singulièrement notre rapport aux textes.

A travers cet article, nous voulons mettre en lumière une série d'analyses statistiques selon le système de la cooccurrence généralisée (Viprey,1997) menées en vue de détecter des groupements lexicaux thématiques au sein du corpus romanesque d'Hervé Bazin. Il s'agit de la méthode qui consiste à relever les réseaux d'association qu'entretiennent les vocables dans un environnement textuel déterminé. La démarche que nous allons suivre pour traiter statistiquement notre corpus est celle de l'environnement d'exploration hypertexte Astartex (Viprey, 1997).

Notre propos sera également d'examiner si ce champ d'investigation met à l'épreuve les hypothèses émises par la critique littéraire traditionnelle et permet d'apporter des informations que la lecture ordinaire ne livre pas ou qu'elle ne livrerait qu'au prix d'un travail fastidieux et sans commune mesure avec les bénéfices escomptés.

Mots clés: cooccurrence généralisée, Astartex, Bazin, exploration thématique.

Introduction

Les rapports qu'entretient la littérature avec l'univers de l'informatique sont complexes et l'enjeu de ce croisement va bien au-delà des problèmes posés par la simple transposition d'un support à l'autre. Ramener cet enjeu à des questions d'ergonomie de lecture serait méconnaître la nature particulière de la littérature et de son rapport aux supports matériels de son inscription et de sa circulation. Il ne semble pas que tous ceux qui oeuvrent dans le champ littéraire aient pris la mesure des

problèmes épistémologiques qui se posent à la littérature lorsque celle-ci se risque à quitter le support du livre qui a été pendant si longtemps le sien. La littérature est si intrinsèquement associée au livre que nous avons tendance à nous préoccuper de l'avenir de ce dernier plutôt qu'à interroger la nature du lien instauré il y a cinq siècles entre le texte et son support imprimé. En se libérant de ce lien, la littérature prend le risque de remettre en cause son identité, le risque de se perdre ou de se dissoudre dans la vaste mutation médiatique en cours.

La première interrogation doit porter sur la dématérialisation du texte et sur son caractère désormais virtuel. Par ailleurs, la digitalisation du texte le rend susceptible d'être soumis à un traitement informatique, voire même d'être généré par un programme. C'est ainsi que de la confrontation du texte avec l'image naissent de nouveaux modes de lecture de textes qui modifient singulièrement notre rapport aux textes. L'enjeu de l'article présent est de mettre en lumière une série d'analyses statistiques selon le système de la cooccurrence généralisée appliqué aux textes littéraires. Les outils fournis par la statistique textuelle ouvrent la voie à de nombreuses pistes de recherche dans ce domaine permettant de reconstruire objectivement la thématique majeure d'un corpus. Prolongeant la méthode de la cooccurrence généralisée, cette étude s'intéresse donc aux groupements lexicaux thématiques récurrents dans un corpus littéraire contemporain. Nous tenterons de tirer profit des dernières innovations de l'analyse des données textuelles en testant des outils d'analyse intégrés dans le logiciel d'exploration multidimensionnelle ASTARTEX pour mettre à jour la structure thématique des œuvres ; pour cette raison c'est la micro-distribution calculée sur les lemmes qui sera mise à l'œuvre pour tester la mise en série des textes du corpus par le recensement des cooccurrents et des séquences d'items ; le dépouillement du texte sous formes de lemmes permet le regroupement des formes qui se rattachent à la même entrée du dictionnaire en neutralisant les variations grammaticales. Par ailleurs, nous avons recours à une nouvelle projection cartographique de l'AFC, la technique de la projection « géodésique » pour saisir ces relations cooccurrentielles.

Nous utilisons pour cette recherche le corpus littéraire issu de l'oeuvre d'un des écrivains les plus célèbres du XXème siècle : Hervé Bazin. La production d'Hervé Bazin est considérable, cependant le corpus numérisé employé dans cette étude comprend avant tout les seize romans de l'œuvre de l'écrivain de 1948 à 1994.

Le texte informatisé

Dans notre culture occidentale moderne, la littérature est si intrinsèquement liée aux livres qu'elle a longtemps été tenue à l'écart des développements de l'informatique. Les créateurs et les critiques ont même manifesté très tôt de profondes résistances à l'utilisation de l'ordinateur comme outil de lecture. Paradoxalement, ce sont souvent des informaticiens ou des scientifiques d'horizons divers qui se sont intéressés les premiers aux possibilités nouvelles qu'offrait l'informatique à l'étude des œuvres littéraires.

Pour bien comprendre les enjeux de la digitalisation des textes littéraires, il faut tout d'abord revenir sur les techniques utilisées. Les ordinateurs permettent de coder des images, du son et du texte et de les traiter par programme. Dans ce processus, le texte occupe cependant une place singulière. A la différence de l'image et du son dont c'est la matérialité analogique qui est codée, le codage du texte peut se faire selon deux modalités fondamentalement différentes : le mode image et le mode texte.

Du livre au corpus

Le premier effet du codage informatique des textes est la dématérialisation du livre, non seulement comme support de l'organisation textuelle, mais comme objet clos sur lui-même. Les textes numérisés n'étant plus contraints par les limites du papier, ils peuvent être stockés sur des supports de très grande capacité, en ligne ou sur cédérom. Ce changement d'échelle modifie le rapport du lecteur au texte. Le corpus remplace le livre. Constitué des textes d'un même auteur ou de ceux d'un ensemble plus large, le corpus est la nouvelle unité de lecture sur support électronique.

Ce que l'utilisateur attend de l'examen d'une base de données textuelles établie sur un corpus, ce sont des informations que la lecture ordinaire ne livre pas ou qu'elle ne livrerait qu'au prix d'un travail fastidieux et sans commune mesure avec les bénéfices escomptés.

Cooccurrence

Une des préoccupations de l'analyse des données textuelles (ADT) est de passer de la statistique occurrentielle- étude de la distribution fréquentielle d'un terme dans un corpus partitionné-, à la statistique cooccurrentielle- étude du rapport fréquentiel entre deux termes co-présents

dans le corpus au sein de fenêtres co-textuelles délimitées (le paragraphe par exemple)-. On passe en effet d'une approche formelle ou positiviste du corpus à une approche contextualisante c'est à dire déjà sémantique. Avec la cooccurrence, la statistique textuelle met un pied dans une sémantique de corpus qui lui était jusqu'ici interdite et réaffirme par là sa vocation herméneutique. La recherche de cooccurrence renvoie à des notions de parcours interprétatifs, de mises en réseaux ou de mise en résonance[1,] de textualité ou de texture. Elle s'inscrit en tout cas dans une « logique de contextualisation » qui est la condition de l'élaboration du sens et de l'interprétation.

La cooccurrence comme forme minimale du contexte

Comme on le sait, le sens naît du/en contexte ; la contextualisation (et sa formalisation) est aussi la condition d'un traitement sémantique, interprétatif. A une extrémité, la « forme maximale » du contexte serait « tout le texte » (sauf à être, au de-là du texte, le corpus dans son ensemble).[22] A l'autre extrémité, nous posons ici que la « forme minimale » du contexte est la coocccurrence. Nous définissons en effet le phénomène de contextualisation d'un mot par un autre mot. (Charge à la statistique et au traitement informatique de repérer systématiquement toutes les attirances/répulsions lexicales cooccurrentielles significatives et leur degré de significativité). Au sein du corpus, le contexte minimal d'un mot pôle n'est pas le syntagme ou la phrase. Ceux-ci sont trop nombreux et trop variables pour être synthétisables : il y aurait alors, en effet, autant de contextes (c'est à dire de sens) du mot que de syntagmes ou de phrases le contenant. Au contraire, le contexte minimal d'un mot est son cooccurrent attesté par la statistique, ou plutôt ses cooccurrents lexicaux attestés, systématiquement repérés. Par là, l'enjeu du traitement cooccurrentiel devient majeur, il s'agit d'objectiver par la statistique, le contexte minimal des mots nécessaire à leur compréhension/interprétation.

---

[1] Le traitement cooccurrentiel espère saisir l'instant où le vocabulaire d'un texte entre en résonance avec lui-même.

[2] Selon Rastier « Le contexte, c'est tout le texte ». Techniquement, la loi endogène du calcul de la cooccurrence- prend en considération l'ensemble du corpus comme la norme par rapport à laquelle s'individualisent des évènements linguistiques.

La cooccurrence comme nœud du tissu textuel

L'étymologie de « texte » est souvent rappelée. Tisser, tissus, tissage : on convient généralement qu'un texte est un entrelacement de deux fils ou de deux axes, vertical et horizontal.

Le fil de chaîne horizontal représenterait la linéarité du texte ou l'axe syntagmatique ; il rendrait compte du déroulement et des combinaisons mises en place par l'auteur pour produire un texte.

Le fil de trame, lui, serait l'axe vertical ou l'axe paradigmatique qui représenterait la dimension non-linéaire du texte. Il mettrait à jour, sous forme de nomenclature, la sélection (la sélection lexicale par exemple) opérée par l'auteur. Classiquement, nous avons alors à faire à l'inventaire des formes utilisées, au dictionnaire alphabétique du corpus, à l'index hiérarchique, à telle liste ou à tel tableau des spécificités, d'hapax etc. C'est dans ce cadre que la cooccurrence peut être considérée comme un nœud du tissu-texte ; l'endroit même où se noue le fil de trame et le fil de chaîne, l'axe paradigmatique et l'axe syntagmatique d'une production textuelle, la tabularité et la linéarité du texte. La statistique met à jour une sélection lexicale : elle repère systématiquement par exemple les substantifs qu'un auteur aura sur-utilisés (sur-sélectionnés) pour les considérer comme les mots-pôles à traiter. Mais les mots de la sélection seront considérés dans le cadre d'une combinaison ou d'une fenêtre syntagmatique données. Le traitement de cooccurrence procède à la fois d'une décontextualisation lexicale (le mot extrait du corpus) et d'une recontextualisation (le mot replacé dans son cotexte).

La cooccurrence généralisée

D'après J.-P. Massonie, « C'est de la rencontre des mots, rencontre naturelle ou contre- nature, que naît le sens et, dans le cas des textes littéraires, que naît l'impression ».[1] Ce qui revient à dire que, dans un système comme la langue, le sens d'une unité lui vient, d'abord, des relations qu'elle entretient avec tous les autres mots du lexique. Ou encore, qu'un mot dans un texte prend tout son sens grâce à son environnement.

La méthode de la cooccurrence généralisée, telle qu'elle est définie par Jean-Marie Viprey, consiste à signaler un vocable sur représenté dans le contexte d'un autre vocable du même ensemble. Il est donc possible de mesurer l'organisation des cooccurrents entre eux pour entrer plus finement dans l'entrelacement lexical et déterminer des contextes

[1] Massonie, J.-P., *Analyse informatisée des textes,* Les Belles Lettres, Besançon, 1990.

minimaux qui font sens. Cette approche renvoie à la volonté, en ADT, d'offrir à l'analyste des parcours de lecture aux vertus herméneutiques afin de mieux interpréter les textes. Bref, elle constitue une contextualisation minimale nécessaire- elle balise le parcours interprétatif- mais, en dernier recours, seul le retour au texte permet l'interprétation.

Méthodologie : le logiciel ASTARTEX

Le traitement statistique des données textuelles par le logiciel ASTARTEX permet une approche des réseaux thématiques d'un corpus. Il autorise l'extraction des items les plus fréquents et permet la recherche de cooccurrence entre deux ou plusieurs items. Ce programme nous permet de calculer, dans un premier temps, la fréquence globale des occurrences, qui sera recueillie dans un vocabulaire fréquentiel, puis, de constituer une liste de vocables, candidats à l'analyse distributionnelle. A l'étape suivante, cet outil est à même de comptabiliser l'ensemble des cooccurrences des vocables retenus dans une matrice carrée. Puis, il classe ces vocables selon leurs parentés de profils cooccurrentiels. En fait, au lieu de reposer sur une segmentation pré-établie d'un thésaurus préalablement constitué, ici les mots reconnaissent d'eux-mêmes leur parenté du seul fait de leur voisinage dans les mêmes contextes. Un autre outil, mis au point dans le cadre d'ASTARTEX, permet enfin de visualiser l'application de la micro-distribution des matrices collectées à l'aide de l'A.F.C. L'analyse de la micro-distribution est un procédé qui consiste à relever, par la ventilation des items sur les graphes d'analyses factorielles, les contextes d'occurrence d'un pivot individuel ou collectif dans les limites de la phrase dans le but de vérifier comment s'organise la résonance textuelle au niveau de la micro-distribution. Enfin, nous avons recours à la projection « géodésique » de l'A.F.C. pour livrer les sorties graphiques qui permet de mieux éclater la visualisation du nuage de points organisés sur un plan déterminé par les 3 premiers axes comme si l'on regardait de l'intérieur d'une sphère.

Corpus

La production littéraire d'Hervé Bazin est vaste, s'étend sur plus de quarante ans et englobe plusieurs genres littéraires. Le corpus auquel nous avons eu recours recouvre la totalité de l'œuvre romanesque. Pour ce travail, notre corpus a été lemmatisé au préalable avec le lemmatiseur Intex qui permet une lemmatisation automatique et efficace des données.
L'objectif de cette étude étant l'exploration thématique du corpus Bazin, nous prenons en considération les calculs de l'A.F.C soumis aux substantifs

lemmatisés. L'élimination des mots outils et des verbes à tout faire contribue également à privilégier les relations sémantiques ou thématiques plutôt que les rapports de dépendance syntaxique. Le choix des termes est automatique mais compte tenu de l'étendue du corpus, le programme de sélection retient 200 lemmes qui sont au - dessus d'un certain seuil d'effectif dans un environnement textuel déterminé ou empan cotextuel de dix vocables de part et d'autre du mot pivot.

Résultats et interprétation de la micro-distribution des substantifs dans le corpus entier

Nous nous donnons comme objectif d'observer, dans les graphes de la micro-distribution des substantifs de l'œuvre romanesque complète de Bazin, les réseaux d'attirance et de répulsion des couples de cooccurrences pour dégager les thèmes caractéristiques développés dans l'écriture bazinienne. (cf. figure 1) Nous relevons les premiers résultats à partir du graphe de l'AFC et nous tenons compte à la fois des résultats plus fins que produisent les graphes selon la projection géodésique pour mieux étayer nos arguments. (cf. figure 2)

Cinq groupements thématiques se dessinent sur le tableau de l'AFC. L'un au sud - est, a pour cooccurrents les plus saillants *année, mois, journée, semaine, jour, soir, heure, matin, nuit, minute, temps,* qui se rapportent à l'encadrement temporel et qui révèlent une structure temporelle fortement marquée et précise dans l'ensemble du corpus. La répétition infinie des rythmes temporels confère une réalité aux évènements par les moyens d'une observation qui s'exaspèrent dans les petits détails. Les déclarations d'Hervé Bazin, à propos de son orientation de romancier réaliste dans son *Abécédaire,* sont révélatrices, il écrit : « Pour ma part ce qui m'intéresse au- delà du récit, c'est l'effet qu'il aura. Le seul miracle de l'écriture, c'est qu'elle porte l'évidence au carré ».[1]

Un autre groupe de termes se distingue au sud à l'ouest du graphe et il a trait au cadre de la vie quotidienne. On peut repérer, dans un premier temps, au sud et à l'intersection de la colonne verticale et horizontale, un ensemble de cooccurrents qui se réfèrent à l'espace extérieur avec *jardin, bureau, chemin, rue, voiture, route, place, train* ; une autre catégorie de termes à l'ouest qui concernent le foyer et la réalité quotidienne qui transparaissent dans les substantifs comme *fenêtre, cuisine, pièce, boîte, chaise, escalier, couloir, mur, chambre, lit, papier, téléphone, clef, drap, fauteuil.* Le quotidien pour Hervé Bazin se traduit par l'addition

[1] Bazin, H., *Abécédaire,* Grasset, Paris, 1984, p.212.

d'éléments mineurs de tous les jours qui, par leur accumulation, forment le tissu des habitudes. De tels éléments l'auteur prend un plaisir évident à dresser des listes copieuses, à faire de véritables inventaires représentatifs de notre époque. Il serait inopportun et pesant de s'en remettre à des mots comme vérisme ou naturalisme pour qualifier sa manière de peindre.

Il faut également souligner un petit groupe de substantifs qui se situe dans la même partie à l'ouest et est particulièrement concerné par les éléments de la nature : *arbre, ciel, lumière, ombre, eau, bruit, bois, vent, odeur, terre.* L'odeur de la rivière et celle de la terre humide se confondent pour l'écrivain avec l'émoi ressenti devant la vie. Il l'avoue lui-même à Pierre Moustiers lors d'une rencontre :

> *La terre mouillée, l'eau plate avec des nénuphars dessus, le ciel brouillé traversé par le vol irrégulier des bécassines, et le cri de la hulotte un peu plus tard dans le frémissement de ce qui s'endort, oui, la vie.*[1]

Cet amour de la terre l'apparente à la famille des Rezeau qui, alors que ses membres confinent à la noblesse, sont des paysans et il s'est établi entre leur sol et leur race une longue intimité. C'est pourquoi, Hervé Bazin s'attache à la terre, non pas pour sa possession mais pour sa réalité concrète, pour la vie qu'elle dispense.

L'aire nord-ouest occupe une place considérable où se rejoint un ensemble de cooccurrents qui décrit les parties du corps humain tels que *jambe, nez, œil, doigt, paupière, menton, cou, cheveu, lèvre, bouche, langue, oreille, sourire, dent, cœur, corps, yeux, visage, bras, tête.* Nous pouvons interpréter le micro-univers du thème du corps comme l'indice que l'auteur souligne, au cours de son écriture, le témoignage des effusions, des émotions sans pour autant étouffer la tendresse et les doux sentiments. Il est vrai que notre auteur atteint parfois à la vraie audace qui consiste à tout dire sans intention néanmoins de nous scandaliser, encore moins à nous intéresser à des indiscrétions d'alcôve. Son propos est de pourchasser la vérité, d'écrire comme on nettoie sa conscience en s'attardant aux recoins. Pierre Moustiers l'a très bien observé :

> *le réalisme sans concession, à force de précision maniaque, […] anéantit tout sentiment sublime. .. mais inexplicablement, une tendresse infinie s'exhale en même temps qu'une odeur d'humanité sacrée.*[2]

---

[1] Moustiers, P., Hervé Bazin ou le romancier en mouvement. Seuil, Paris, 1973, p.131.
[2] Moustiers, P., *Hervé Bazin ou le romancier en mouvement.* Seuil, Paris, 1973, p.200.

Enfin, on observe que le nord-est du tableau est constitué d'un groupe de termes à très fort indice d'associativité qui est relatif aux membres de la cellule familiale : *oncle, parents, famille, cousin, mariage, amour, mari, frère, sœur, père, fils, garçon, fille, tante, mère, femme, enfant, homme.* L'emploi de ces cooccurrents renforce l'idée que ce romancier est l'historien de l'évolution des mœurs dans la seconde moitié du vingtième siècle. Le regard que porte l'auteur sur le modèle familial d'essence bourgeoise, la routine abrasive de la vie conjugale ainsi que l'attention des parents focalisée vers les enfants sont confirmés à la suite de l'A.F.C des réseaux d'association des cooccurrences.

L'analyse de la micro-distribution des substantifs dans le corpus entier a pu mettre en exergue les champs thématiques récurrents dans l'œuvre romanesque d'Hervé Bazin. Les thèmes auxquels l'écrivain témoigne de l'importance n'étonneront aucun lecteur d'Hervé Bazin. Nous trouvons, parmi les thèmes significatifs dans les ouvrages, celui qui se réfère au temps ; l'auteur s'est également attaché à l'abondance des informations sur la vie quotidienne. Nous n'aurions pas pu ne pas être en présence des éléments de la nature, auxquels l'œil et le cœur de l'écrivain sont si sensibles. Bazin aime aussi décrire les détails des relations intimes confirmés par la sur-représentation des cooccurrences relatives au corps.

Il s'avère enfin que le thème de prédilection que les critiques traditionnels associent à l'œuvre bazinienne, la famille, est validé par le tableau de la micro-distribution des substantifs dans le corpus entier.

L'analyse des réseaux d'association des cooccurrences nous a aidée à mettre en évidence des termes associés que l'on doit considérer comme représentant un aspect du style de l'œuvre romanesque de l'auteur, celui qui concerne les agencements lexicaux et thématiques fins. Il est aisé de constater que l'œil impartial de la statistique permet bien de confirmer un grand nombre d'études qui ont déjà été menées sur les thématiques dans l'œuvre de notre écrivain. Ce qui justifie notre démarche, c'est d'apporter une solution que l'on voudrait objective à un problème qui n'a longtemps reçu que des réponses subjectives. Il s'agit, en réalité, d'une confirmation croisée de la méthode ici appliquée et des intuitions de la tradition critique.

Conclusion

La littérature aujourd'hui perçoit l'arrivée du numérique d'abord comme une menace et un risque. La numérisation du patrimoine littéraire qui est appelée à se poursuivre n'est pas seulement une entreprise de conservation des œuvres. Elle introduit de nouveaux modes de lecture qui peuvent faire craindre un abandon de la lecture intensive au profit de

lectures extensives. De nouvelles pratiques se font jour, de nouvelles habitudes se créent. La méthode de la cooccurrence est l'une de ces pratiques. Celle-ci permet de repérer des couples de formes qui se rencontrent beaucoup plus souvent dans un environnement déterminé que ne le laissent prévoir des calculs fondés sur des modèles probabilistes. Cette statistique des rencontres fréquentes se révèle très efficace en ce qu'elle identifie les attractions lexicales en contexte autour d'un pôle. Pourtant nombre de questions n'ont pu être abordées.

La première d'entre elles est la question des unités linguistiques traitées ; les lemmes sont souvent utilisés dans la recherche des cooccurrences afin de limiter les entrées, mais l'on objectera que la lemmatisation consiste à projeter le sens dans le texte là où la recherche des cooccurrences se proposait de le chercher ; il y aurait là un vis de forme dans le procès de la démonstration.

La deuxième question porte sur la taille du cotexte, c'est à dire la fenêtre artificielle d'étude. Pourtant l'avantage du traitement statistique est qu'il peut s'affranchir d'unités qui n'ont de naturelles que le mot. La question rebondit sur l'orientation de la recherche des cooccurrences à l'intérieur de la fenêtre ou encore sur la prise en considération de l'empan entre les coocccurrents.

Enfin, la dernière question interroge la pertinence des calculs proposés : nous n'avons pas cherché à arbitrer les formules disponibles sur le marché scientifique et avons utilisé le calcul de la cooccurrence généralisée implémentée dans le logiciel ASTARTEX.

L'objectif de cette étude était ailleurs. Nous avons abordé la question par le biais de la cooccurrence en ADT qui doit offrir, dans le cadre d'une linguistique des textes, des parcours de lecture susceptibles de nourrir l'interprétation. Dans cet horizon, l'enjeu de l'ADT et de la cooccurrence est de ne pas se laisser enfermer dans une démarche purement lexicographique pour proposer des perspectives lexicologiques. Si l'objectif de la cooccurrence est de rendre compte du texte dans sa complexité, cela passe par la prise en compte d'unités textuelles. La cooccurrence est cette unité textuelle élémentaire, le contexte minimal, producteur de sens et matrice d'interprétation. Plus loin, si l'objectif de la cooccurrence est de faire émerger des groupements thématiques par l'observation de l'organisation générale des vocables et non sur l'environnement de termes déterminés *a priori*, la méthode de la cooccurrence généralisée permet de formuler non seulement une analyse indépendamment des données empiriques, de centrer notre connaissance du vocabulaire d'un écrivain sur la structure du texte mais cette procédure offre également la possibilité au critique de suspendre l'interprétance. La conclusion que nous pouvons en

tirer est que la latence interprétative donne la liberté au chercheur de livrer le plus tard possible le dialogue de deux instances : la première est le texte qui s'articule à travers ses parcours et la seconde est son intertexte qui est liée à la culture du lecteur et qu'elle apporte en fin de compte les résultats d'une lecture plus fine.

Bibliographie

Bazin H., *Abécédaire.* Grasset, Paris, 1984.

Clément J., Le e-book est-il le futur du livre ? *Les savoirs déroutés.* Presses de l'enssib, Paris, 2000.

Lebart L. et Salem A., *Statistique textuelle.* Dunod, Paris, 1994.

Martinez W., *Contribution à une méthodologie de l'analyse des cooccurrences lexicales multiples dans les corpus textuels.* Thèse de doctorat en Sciences du Langage, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris3, sous la direction d'André Salem, 2003.

Massonie J.-P., Analyse informatisée des textes, *Annales Littéraires de l'université de Besançon, Les Belles Lettres, Besançon, 1990.*

Moustiers P., Hervé Bazin ou le romancier en mouvement. *Seuil, Paris, 1973.*

Rastier F., *Sémantique interprétative*. PUF, Paris, 1987.

Rastier F., Passages. *Corpus, 6,* Paris, 2007, pp.25-54.

Véronis J., Cartographie lexicale pour la recherche d'information. *Actes de TALN 2003,* Paris, 2003, pp.265-274.

Viprey J.-M., *Dynamique du vocabulaire des* Fleurs du mal. Champion, Paris, 1997.

Viprey J.-M., Analyse séquencée de la micro-distribution lexicale. *Actes des 7èmes JADT*, Louvain, 2004, pp.1165-1176.

Viprey J.-M., Philologie numérique et herméneutique intégrative. *Sciences du texte et analyse de discours : enjeux d'une interdisciplinarité*, Slatkine, Paris, 2005, pp. 51-68.

Viprey J.-M., Ergonomiser la visualisation AFC dans un environnement d'exploration textuelle : une projection « géodésique ». *Actes des 8èmes JADT,* Besançon, 2006a, pp.981-992.

Viprey J.-M., Structure non-séquentielle des textes. *Langages,* Paris, 2006b, 163, pp.71-85.

ANNEXES

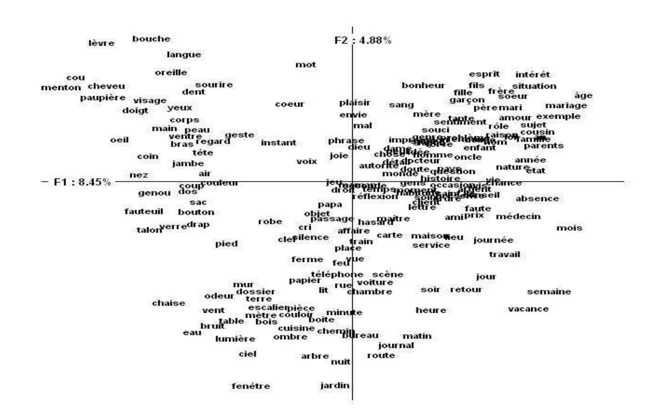


Figure 1. Micro-distribution des substantifs dans le corpus entier

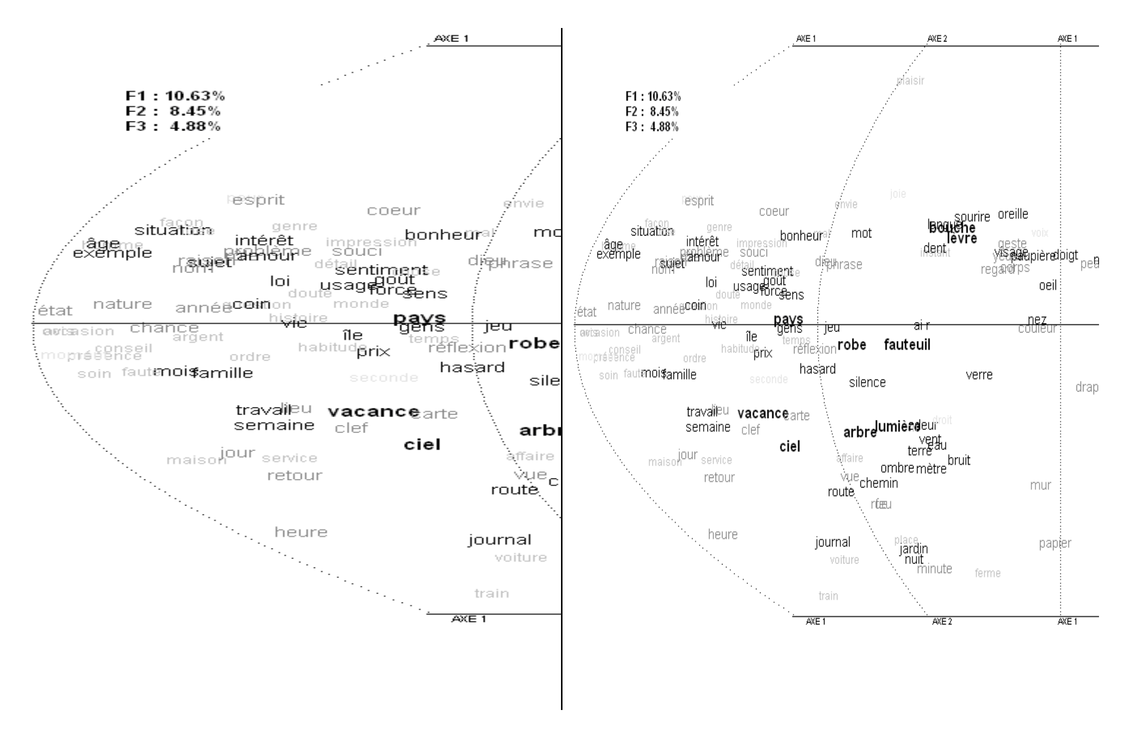


Figure 2. Micro-distribution-zoom des substantifs dans le corpus entier

Figure 3.Micro-ditribution-zoom des substantifs dans le corpus entier

SITUATIONS ET PROCÈS. COMMENT LA LANGUE ACCOMPLIT-ELLE SA FONCTION RÉFÉRENTIELLE ?

Florinela ŞERBĂNICĂ
florinela_comanescu@yahoo.fr
Université de Piteşti, Roumanie

Résumé

Cette étude présente quelques types de mécanismes lexicaux et syntaxiques que la langue met en œuvre pour accomplir sa fonction référentielle. Les situations (la réalité extralinguistique) ne sont livrées qu'à travers une réinterprétation du monde (les procès). La langue rend compte du monde extralinguistique en suivant sa propre logique, qui est le plus souvent différente de la logique des situations. Cette logique relève du contexte et des intentions des usagers de la langue.

Mots-clés : contexte, intention, langue, procès, situation

Fonctions de la langue et niveaux d'approche

Le fonctionnement de la langue, qui est un système de signes organisé et cohérent, peut être éclairé de perspectives différentes. L'analyse immanente de ce système opère la classification des unités et la formulation des règles qui dictent leur agencement. La prise en considération de la relation de la langue avec ses utilisateurs met en évidence la valeur d'instrument de ce système de signes. Sa cohérence interne est une prémisse et une condition de la réussite des démarches langagières des sujets parlants.

Mais les intentions des utilisateurs de la langue concernent toujours un état de choses. Que l'on veuille modifier l'univers de connaissances des autres ou les faire agir d'une certaine façon, la langue se rapporte toujours à un référent. Le référent peut être extérieur au système de la langue comme il peut être sélectionné parmi les éléments mêmes du système. Si la langue parle du monde extralinguistique, la cohérence de son fonctionnement rend compte de la cohérence du monde.

La description du monde est la première fonction que l'on attribue à la langue. Les autres fonctions sont plus ou moins subordonnées à la fonction référentielle. La fonction argumentative semble quand même l'emporter sur la fonction référentielle, car toute description est faite dans un but précis. La langue propose une réinterprétation du monde, elle donne, à travers ses règles de fonctionnement, sa propre vision sur les choses.

Les trois dimensions que présente la langue (la langue comme système de signes ordonné et cohérent, la langue comme moyen d'action et

la langue comme description du monde) ne peuvent pas être séparées. Elles se manifestent simultanément et s'appuient les unes sur les autres.

Pour ce qui est des unités langagières très complexe, la superposition de ces trois dimensions est évidente, mais elle se manifeste même au niveau du fonctionnement des énoncés.

Cet article propose dans ce qui suit quelques exemples portant sur des niveaux différents de la constitution des énoncés : manifestation des régularités formelles entre les constituants de phrase, réarangement des constituants dans la phrase, alternance des lexèmes verbaux qui rendent compte du même événement extralinguistique.

Ces exemples montrent l'interdépendance des trois dimensions que présentent les énoncés. Ils mettent en évidence la complexité de la relation langue-monde extralinguistique, qui est loin d'être simple. La langue permet de décrire le monde, mais elle n'est pas le miroir du monde.

Les régularités formelles dans la phrase

La syntaxe étant le domaine des relations formelles pures, son approche ne devrait se fonder que sur l'observation des aspects formels et fonctionnels des constituants. Il existe, cependant, beaucoup de cas dans lesquels seuls les aspects syntaxiques ne suffisent pas à rendre compte du fonctionnement des constituants.

1. La règle de l'accord du sujet avec le verbe, qui devrait ne poser aucune difficulté, ne peut s'expliquer, dans certains cas, que par le recours aux autres niveaux que présentent les énoncés:

(1) La peur ou la misère ont fait commettre bien des fautes.
L'affection ou la haine change la justice de face.

(2)Le vainqueur d'Austerlitz et le vaincu de Waterloo est devenu un modèle pour beaucoup d'ambitieux.
Le vainqueur d'Austerlitz et le vainqueur de Waterloo sont devenus des modèles pour beaucoup d'ambitieux.

Dans le cas de telles phrases il faut procéder à l'analyse des relations qui existent entre les référents des constituants nominaux qui composent le sujet. Cette analyse n'a rien à faire avec une analyse syntaxique, mais est la seule à pouvoir rendre compte du fonctionnement des phrases en question.

Il en est de même pour certaines règles qui concernent l'accord du participe passé :

(3) Le peu de confiance qu'il m'a montré m'a découragé.
Le peu de confiance qu'il m'a montrée m'a encouragé.

L'accord du participe passé dépend de la façon dont on construit la représentation du référent du Groupe Nominal complexe. On fait l'accord si la « quantité » de confiance est considérée suffisante, on ne le fait pas si cette quantité est envisagée comme étant insuffisante.

Les « réarrangements » des constituants dans la phrase

La permutation des éléments dans les phrases, qui est considérée un phénomène purement syntaxique, vu qu'il repose sur la mobilisation de mécanismes fonctionnels, engendre des phrases qui répondent à des besoins communicationnels particuliers.

Les phrases à constituant détaché ou les phrases passives représentent, du point de vue formel, des transformations d'autres phrases. Sur le plan communicationnel, qui concerne la visée informative des énoncés, les phrases de départ et celles obtenues par des transformations ne sont quand même pas équivalentes :

(4) La voiture a écrasé le chat.
Le chat a été écrasé par la voiture.

(5) Marie vient.
Marie, elle vient.

(6) Je vois Marie.
Marie, je la vois.

L'analyse syntaxique des phrases qui mettent en œuvre les mécanismes de redistribution de l'information confirme le fait que c'est vraiment sur la façon dont l'information est répartie dans les énoncés que ces opérations agissent.

Il est extrêmement difficile, en effet, de préciser la fonction syntaxique que le constituant *Marie* accomplit dans les phrases à constituant clivé proposées. Il ne peut être ni sujet, dans la première phrase, ni objet dans la deuxième, parce que ces fonctions syntaxiques sont déjà accomplies par les pronoms personnels *elle* et *la*.

Il ne fonctionne pas comme une apposition non plus, vu que les deux constituants coréférentiels ne sont pas interchangeables. La possibilité d'avoir le même mot dans les deux positions *(Marie, Marie vient*.) interdit totalement d'interpréter le constituant détaché comme une apposition.

La relation qui existe entre l'élément disloqué et le reste de la phrase peut être expliquée si l'on prend en considération l'effet communicationnel particulier que présente une telle structure.

Si l'on accepte que les relations entre les constituants d'un énoncé s'établissent à plusieurs niveaux, on peut sauver la relation entre l'élément disloqué et le reste de la phrase en la décrivant comme une relation discursive et pas forcément syntaxique.

Quelle que soit la solution syntaxique proposée pour expliquer le fonctionnement de tels constituants, il est évident que c'est au niveau informationnel que se justifie l'existence dans la langue de tels énoncés.

Si les énoncés construits sur la base de tels mécanismes étaient équivalents, le français serait un système extrêmement redondant et inutilement compliqué. Comme dans la langue il n' y a que des différences, ces différences se situent, à coup sûr, pour les exemples envisagés, au niveau informationnel des énoncés.

Les moyens lexicaux de répartition de l'information

La réorganisation de l'information au niveau des énoncés peut se réaliser par des moyens syntaxiques, tels la phrase à constituant clivé ou la phrase passive, mais aussi par des moyens lexicaux.

Il existe bien des lexèmes verbaux qui décrivent le même procès, mais qui sélectionnent différemment leurs actants *(donner-recevoir, vendre-acheter, avoir- appartenir, aimer- plaire, prêter- emprunter) :*

(7) Pierre donne un livre à Paul.
Paul reçoit un livre de Pierre.

(8) Pierre aime Anne.
Anne plaît à Pierre.

(9) Pierre prête de l'argent à Michel.
Michel emprunte de l'argent à Pierre.

Les phrases *Paul donne un livre à Pierre*. et *Pierre reçoit un livre de Paul*. ne diffèrent au niveau syntaxique que par la nature de la préposition qui introduit l'objet indirect.

Si l'on considère, au contraire, la relation des énoncés avec le monde extralinguistique, ces phrases décrivent la même situation.

La seule différence qui les sépare concerne l'ordre d'accessibilité aux fonctions syntaxiques des constituants qui désignent les participants aux procès. Cet ordre est dicté par l'orientation intrinsèque du lexème

verbal. La syntaxe est la sémantique se trouvent ainsi intimement liées, l'une s'expliquant à travers l'autre et permettant ainsi la mise en relation de la langue et du monde extralinguistique.

Monde et description du monde

Cette relation n'est quand même pas univoque : il est vrai que la langue décrit le monde extralinguistique, mais elle n'en donne pas une image fidèle. La langue donne la description du monde, mais elle le fait à travers ses propres règles de fonctionnement. Les phrases *Paul donne un livre à Pierre* et *Pierre reçoit un livre de Paul*. décrivent le même procès, mais elles le font différemment, en accordant la primauté l'une au donateur, l'autre au bénéficiaire.

A part l'orientation vers un certain actant (qui est inscrite dans le lexème verbal), la langue opère également une schématisation des situations qui se passent dans le monde des événements.

Dans le monde réel, les individus sont engagés dans plusieurs procès et ils jouent d'habitude leurs différents rôles en même temps. Même si la langue est capable de rendre toute la complexité des rapports qui s'établissent entre les entités du monde réel, elle ne peut rendre la simultanéité des procès qu'après les avoir présentés linéairement. La langue décrit les procès de façon linéaire, en hiérarchisant en même temps les rôles sémantiques et en opérant des sélections.

Chacun des constituants nominaux de la phrase est ainsi censé véhiculer un seul rôle sémantique ou deux, au maximum, dans le cas de verbes tels *échanger*. Vu le nombre limité de constructions verbales par rapport au nombre pratiquement illimité de situations dans lesquelles les participants au procès peuvent être engagés, les phrases ne retiennent dans leurs structures que le trait considéré pertinent dans la définition des rôles sémantiques assumés par les participants au procès. (action, instrument, lieu, etc.)

La connaissance du monde extralinguistique, telle qu'elle est fournie par la langue, n'est livrée qu'à travers les schématisations et hiérarchisations que le fonctionnement de la langue opère.

Les énoncés fonctionnent comme des filtres qui ne retiennent et ne rendent que ce qui correspond aux sélections opérées par la langue.

Il existe plusieurs séries de lexèmes verbaux qui décrivent le même procès, sans que les descriptions qu'ils en donnent soient identiques. Les verbes peuvent omettre certains participants au procès ou peuvent présenter différemment leurs contributions :

(10) Monsieur Martin marie sa fille à Monsieur Dupont.
Monsieur Dupont marie son fils à Mademoiselle Martin.
Monsieur Dupont et Monsieur Martin marient leurs enfants.
Monsieur Dupont épouse Mademoiselle Martin.
Mademoiselle Martin épouse Monsieur Dupont.
Monsieur Dupont et Mademoiselle Martin se marient.

Ces différences sont inscrites au niveau syntaxique de la phrase, dans le nombre des arguments du verbe et dans la relation que l'on peut établir entre les arguments des verbes et les actants qui désignent les divers participants aux procès.

Conclusions

La prise en considération des aspects sémantiques, référentiels et communicationnels s'avère ainsi essentielle à l'approche de la langue. Elle permet de mettre en relation deux réalités : celle linguistique et celle extra-linguistique, qui sont différentes, mais qui entretiennent des rapports étroits et complexes.

Elle permet également de décrire la façon dont la langue rend compte du monde extralinguistique, en suivant sa propre logique qui est le plus souvent différente de la logique des événements.

Bibliographie :

Brousseau A.-M., Roberge Y., *Syntaxe et sémantique du français,* Fides, Saint-Laurent, Québec, 2000

Combettes B., *Pour une grammaire textuelle : la progession thématique,* De Boeck-Duculot, Bruxelles, 1991

Creissels D., *Eléments de syntaxe générale*, PUF , Paris, 1995

Fuchs, C., *Les typologie de procès : un carrefour théorique interdisciplinaire, in Les typologies des procès,* Fuchs, Catherine (Eds). Paris : Klincksieck : 9-17, 1991

Gaatone D., *Le passif en français contemporain,* Duclot, Paris, Bruxelles, 1998

Leeman-Bouix D., *Grammaire du verbe français : des formes au sens,* Nathan, Paris, 1994

Lemaréchal A., *Les parties du discours. Sémantique et syntaxe*, PUF, Paris, 1998

Petiot G., *Grammaire et linguistique,* Armand Colin, Paris, 2000

Willems D., *Syntaxe, lexique et sémantique. Les constructions verbales,* Rjksuniversiteit te Gent, Gent, 1991

LE TOUR FIGÉ CÉLINIEN À LA DÉCOUVERTE DE SA LITTÉRALITÉ.
PROBLÈMES DE TRADUCTION

Bianca ROMANIUC-BOULARAND
bianca.boularand@yahoo.fr
Université Paris-Est, France

Résumé

Dans « Voyage au bout de la nuit » de Céline, les tours figés contiennent, in nuce, les prémices de leur littéralité. Ils sont à maintes reprises utilisés en raison du sens littéral des lexèmes qui les composent, le plaisir de lecture ressurgissant de la découverte du sens propre qui se cache derrière la massivité du sens figé. Céline parvient à redonner une valeur poétique, littérale, au tour figé, à le remotiver, grâce à la mise en rapport avec un autre emploi textuel, où les lexèmes apparaissent avec leur sens propre, grâce à la déformation de la locution, ou bien grâce à la reconstitution de la locution à partir d'éléments disséminés dans le texte. La différence idiomatique agit comme un puissant frein pour la mise en place de cet effet éminemment poétique, lorsque le seul souci du traducteur est la traduction du sens dénotatif. Or, les effets de redécouverte de la littéralité du tour figé ne relèvent pas, tous, de l'intraduisible. L'inscription des deux traductions roumaines dans la dimension poétique particulière de l'écriture célinienne doit s'appuyer sur des solutions de contournement ; la traduction littérale et le détour de la stricte dénotation pourraient en représentent quelques-unes.

Mots clés : Céline, tour figé, littéralité, traduction poétique.

L'usage du tour figé célinien, dans *Voyage au bout de la nuit*, se soumet à une exigence qui dépasse le pragmatisme dénotatif pour s'inscrire sur une trajectoire ayant comme visée ultime un rapport immédiat à la propriété, à la littéralité du mot. Céline s'attaque ainsi aux « habitudes sclérosantes »[1] de la langue, en redynamisant le sens du mot pris dans cette construction figée, en le rendant vivant, en le libérant de la fixité dans laquelle le fonctionnement linguistique l'a enfermé. C'est une démarche essentiellement poétique qui traverse le texte par la mise en avant de cette littéralité :

> *l'usage, la coutume sont des gangues dont le poète n'a que faire : c'est uniquement aux lois de propriété qu'il consent à se plier. Le reste est affaire de liberté, de mouvement*[2].

[1] Aquien, Michèle, *Saint-John Perse. L'Être et le nom*, éd. Champ Vallon, Seyssel, 1985, p. 73.
[2] *Ibid.*

Peu à peu, le rapport entre les sens s'inverse, subit un déplacement majeur : la connotation, envisagée sous l'angle de la littéralité, semble prendre le dessus sur la dénotation ; le poétique devient la valeur ultime du texte, détrônant le statut suprême d'une dénotation qui, sans être abandonnée, se constitue en moyen, et non pas en but en soi.

La forme la plus courante de remotivation littérale du tour figé est la mise en rapport avec un autre emploi textuel, où les lexèmes apparaissent utilisés dans leur sens propre, ou bien dans une autre acception. Dans son article *Défigements sémantiques en contexte,* François Rastier appelle ce procédé « extraction par fausse reprise ou reprise partielle dans une autre acception »[1]. Par exemple, la *lampe,* dans son sens d'appareil d'éclairage, est l'un des motifs récurrents du texte ; l'utilisation de l'expression *s'en foutre plein la lampe,* où la *lampe* représente un « sens populaire de "estomac, ventre" »[2], garde toutefois en état latent l'écho de l'acception ordinaire du mot. Dans le contexte, l'expression populaire semble être utilisée essentiellement pour faire ressortir ce sens premier, finement déguisé, et nettement moins pour les connotations de registre linguistique :

> […] *chargés de plus de cent paniers de* ***viande*** *humaine bien* ***saignante*** *pour* ***s'en foutre plein la lampe*** *! Vous m'entendez Bardamu !... Bien* ***saignante*** *!*[3]

En effet, en dissimulant la *lampe* derrière un sens tropologique, Céline la met en rapport avec la *viande*, qui est *saignante*. Il rappelle ainsi une séquence dans le texte, celle de la *lampe (à arc)* qui, dans la guerre, fait du *rôti* à partir de la *carne* du colonel :

> *On venait d'allumer la guerre entre nous et ceux d'en face, et à présent ça brûlait ! Comme le courant entre les deux charbons, dans la* ***lampe à arc.*** *Et il n'était pas près de s'éteindre le charbon ! On y passerait tous, le colonel comme les autres, tout mariole qu'il semblait être et sa* ***carne*** *ne ferait pas plus de* ***rôti*** *que la mienne quand le courant d'en face lui passerait entre les deux épaules.*[4]

[1] Rastier, François, « Défigements sémantiques en contexte », in *La locution entre langue et usage,* textes réunis par Michel Martins-Baltar, éd. ENS, Fontenay-aux-Roses, 1997, p. 315.
[2] Rey, Alain & Chantreau, Sophie, *Dictionnaire des expressions et locutions,* 2ème édition mise à jour, éd. Dictionnaires le Robert, Paris, 1993, p. 462.
[3] Céline, L.-F., *Voyage au bout de la nuit,* éd. Gallimard, Paris, 1952, p. 140.
[4] *Ibid.*, p. 15.

Dans ces conditions de télescopage textuel, le *saignant* ne contient pas uniquement le sémantisme du sang, mais se contamine du sens qui ressurgit par le rapprochement avec le *rôti* : le *saignant* en est une modalité de cuisson de la viande. L'appui sur le mot *saignant* se constitue, nous semble-t-il, dans une sorte d'indice de repérage textuel. La forme figée est une façon comme une autre, plus subtile toutefois, dont Céline se sert pour faire jouer les effets de récurrence au niveau du texte tout entier, et les analogies poétiques. Le plaisir de lecture resurgit, avant tout, de la découverte de ce sens frêle, propre, du mot, qui, se cachant derrière la massivité du sens figé, établit des raccourcis et structure le texte comme un « réseau »[1], vaste unité où tout se tient.

Alors que Céline travaille constamment à faire jouer sens libres et sens figés, la traduction, par sa nature même, œuvre constamment à néantiser cet effet poétique. Dans l'une des premières études sur les locutions roumaines, Florica Dimitrescu mettait déjà en relief, bien avant d'autres, cette inévitable cassure :

> *Dispariția înțelesului propriu al termenilor componenți ai locuțiunii apare foarte clar în traducerile dintr-o limbă în alta.*[2]

L'incoercible pression du sens qui passe et de la forme qui reste détruit en grande partie ces effets, essentiels dans la mesure où la façon d'organiser la forme constitue le sens même du texte. Ainsi, la traduction du sens de la locution efface tout rapport avec une quelconque *lampe* et par conséquent tout effet poétique de rappel, à travers le texte, du sens propre :

> […] *cărând câte o sută de panere cu carne de om sângerând toată,* ***ca să ți-o vâre-n burdihan*** *! Mă auzi, Bardamu ?... Sângerând toată !*[3]

L'usage d'une formulation populaire (*să ți-o vâre-n burdihan*) en tant qu'équivalent de *s'en foutre plein la lampe* marque dans la traduction la motivation superficielle de l'emploi de cette locution, en occultant la vraie raison : le bas registre représentait, chez Céline, une façon d'aller vers le pur raffinement littéraire.

---

[1] « <L>a métaphore du texte est celle du réseau » (Barthes, Roland, *Essais critiques IV*, éd. du Seuil, Paris, 1984, p. 74).

[2] Dimitrescu, Florica, *Locuțiunile verbale în limba romînă*, ed. Academiei, Bucure□ti, 1958, p. 39.

[3] Cismaş, Angela (trad.), *Călătorie la capătul nop□ii*, ed. Nemira, Bucure□ti, 1995, p. 134.

La déformation de la locution, phénomène linguistique que la critique célinienne relève comme un trait de sa poétique[1], n'en a pas moins la même explication : elle fait entrer en résonance, littéralement, non pas une, mais plusieurs constantes thématiques du texte. Le français connaît l'expression *les carottes sont cuites*. Chez Céline, elle prend la forme *les pommes sont cuites*[2]. Les deux mots, *pomme* et *carotte*, sont présents à plusieurs reprises dans le texte, le remplacement faisant ressortir autant le mot présent que celui qui a été remplacé. Bébert, l'enfant qui meurt, est décrit, métaphoriquement, comme une ***pomme*** *qui ne mûrira jamais*[3] ; l'image d'une fille qui est malade de méningite rappelle au narrateur cette *pomme* qu'est Bébert. Or, la grand-mère de cette fille, elle, *avait à décharger les* ***carottes*** *du côté des Halles*[4]. *Carottes* et *pommes*, reliées aux images d'enfants morts ou en train de mourir, entrent dans un rapport allusif complexe avec la mort. Le remplacement formel de la *carotte* par la *pomme* dans la locution ne change rien à son sens : elle continue de parler d'une défaite, de la mort, liées littéralement autant à la *pomme* qu'à la *carotte*. Comment pouvoir exprimer, dans ce contexte symbolique, toute la richesse de ce remplacement, lorsque le roumain ne dispose pas d'une expression équivalente, qui puisse ainsi réunir les éléments référentiels du texte ? Tout le sens poétique de ce remplacement disparaît entièrement par la traduction du sens dénotatif de la locution, qui parle, tout simplement, en renonçant à toute forme d'imaginaire, d'un sort qui est scellé : *soarta noastră-i pecetluită*[5].

Dans les exemples ci-dessus, Céline déplace légèrement le tour figé vers la littéralité des éléments lexicaux qui le composent. Tout à l'opposé, mais en s'inscrivant dans la même démarche de mise en avant du jeu autour du figement linguistique, Céline crée des rapports très subtils entre des éléments lexicaux qui, disséminés à travers le texte dans leur sens propre, se mettent en résonance, se lient et réussissent à créer l'écho lointain d'une certaine locution. C'est le cas, par exemple, du mot *dragée* :

> *Celui qui gueulera le plus fort, il aura la médaille et la* ***dragée*** *du bon Jésus !*[6]

---

[1] Voir le chapitre « Cliché renouvelé », in Quérière (de la), Y., *Céline et les mots. Étude stylistique des effets de mots dans le « Voyage au bout de la nuit »,* The University Press of Kentucky, Lexington, 1973.
[2] Céline, L.-F., *op. cit.*, p. 234.
[3] *Ibid.*, p. 242.
[4] *Ibid*., p. 351.
[5] Cismaş, Angela, *op. cit.*, p. 205.
[6] Céline, L.-F., *op. cit.*, p. 9.

Ce mot vient après une séquence narrative qui se structure selon les principes d'une opposition entre le *bas* et le *haut*, entre les *maîtres* et les *miteux*. Le mot *haut,* qui apparaît dans son sens propre, est par ailleurs caché, dans le contexte, derrière le mot composé *haut de forme* :

> *Alors, ils mettent leurs chapeaux* ***haut de forme*** *et puis ils nous en mettent un bon coup de la gueule comme ça*[1].

En se reliant au lexème *haut*, le mot *dragée* réussit à infiltrer dans le texte l'écho de la locution *tenir la dragée haute*, qui a le sens de "faire sentir son pouvoir"[2]. Dans le contexte narratif spécifique, l'usage de ce mot déclenche, allusivement, ce qui est affirmé au niveau de la dénotation : la promesse d'une récompense, d'une *dragée*, n'est rien d'autre qu'une façon de montrer sa supériorité, son pouvoir. Dans les traductions roumaines, cette forme de bonbon, *acadeaua*, fonctionne à vide, dépourvue de la richesse que lui confère, dans le texte de Céline, son sens latent.

Bref, en raison de l'inévitable différence idiomatique, des situations de nature diverse où Céline transporte le sens figé vers le sens propre ou, tout au contraire, fait écho d'un sens figé, tendent à être irrémédiablement éliminées par la traduction du sens dénotatif. Le rapport poétique à la littéralité des termes s'efface ainsi inévitablement.

Les effets de redécouverte de la littéralité du tour figé ne relèvent pas, tous, de l'intraduisible. Dans certains cas, il s'agit, pour le traducteur, de saisir les similitudes linguistiques entre les deux langues ; dans d'autres, de procéder activement à un travail de remotivation de la locution au pied de la lettre. En effet, les langues peuvent faire coïncider la façon d'organiser l'expression tropologique de certaines réalités, soit par emprunt, soit par polygenèse. En roumain et en français, grâce à l'emprunt, certaines locutions se structurent d'une façon identique :

> *Locuțiunile importante sînt în marea lor majoritate de origine franceză, rusă, italiană, germană. Predomină însă, în special, cele franceze, datorită contactului îndelungat, direct şi indirect, dintre vorbitorii celor două limbi*[3].

[1] *Ibid*.
[2] Selon Nicole Ricalens-Pourchot, ce sens remonte d'un jeu d'enfants : « Les joueurs doivent attraper une friandise au bout d'un fil tenu hors de portée le plus longtemps possible. Il peut aussi être question d'un chien que l'on fait sauter pour attraper un biscuit. Que ce soit un enfant ou un chien, ce jeu est à l'origine de cette locution qui aurait d'abord signifié au figuré "faire attendre longtemps quelque chose à quelqu'un" avant de signifier "faire sentir son pouvoir à quelqu'un" » (Ricalens-Pourchot, Nicole, *Les Facéties du français*, éd. Armand Colin, Paris, 2005, p. 213).
[3] Dimitrescu, Florica, *op. cit.*, p. 173.

La structuration identique des locutions n'incite nullement les traductrices à inscrire l'effet de littéralité dans leurs textes. Or, il apparaît que, dans certains cas, le choix de la locution équivalente n'est pas suffisant. Il faut savoir, de surcroît, vers quelle locution « littérale » se diriger afin de ne pas passer à côté de l'effet poétique. La reproduction telle quelle d'une locution formellement équivalente doit s'accompagner, en amont, d'un minimum de travail herméneutique. Dans la phrase suivante, Céline joue sur le sens propre et le sens tropologique de verbe *mener* :

> ***Mené*** *par les voies rapides devant le directeur de la Quarantaine* ***je n'en menais pas large****.*[1]

Attirée par la similitude formelle, Maria Ivănescu propose comme équivalent du tour figé la locution roumaine qui comporte le mot *largul* et dont le sens est identique au tour figé français, à savoir *a fi în largul său.* Il n'en demeure pas moins que l'effet de littéralité ne passe pas, car la locution roumaine ne se construit pas autour du verbe *a duce*, mais prend comme base de départ le verbe *a fi* ; et ce n'est pas *largul* qui construit l'effet poétique, mais, justement, le verbe *a duce* :

> ***Dus*** *pe căi rapide în fața Directorului Carantinei,* ***nu prea eram în largul meu.***[2]

Angela Cismaş est encore plus loin de toute recherche stylistique. La forme utilisée, *o îmbulinasem*, malgré la valeur figée, perd tout contact avec la locution française.

Or, le roumain comporte dans sa base lexicale une autre locution ayant un sens similaire. Si, formellement, elle semble plus éloignée de la locution française *mener large*, c'est parce qu'elle ne comporte pas le même adverbe (*large*) ; en revanche, elle se construit autour du verbe *a duce*, qui est essentiel dans le contexte : *a o duce bine*. Il apparaît donc que l'analyse des paramètres sémantique et poétique du texte français impose, en l'occurrence, le choix précis de ce tour figé, à l'exclusion de tout autre. Malgré la différence formelle entre *dus* et *duceam*, le lecteur reconnaîtra sans difficulté le même verbe qui se répète accompagné du saut sémantique afférent entre emploi libre et emploi figé :

---

[1] Céline, L.-F., *op. cit*., p. 188.

[2] Ivănescu, Maria (trad.), *Călătorie la capătul nopții*, ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, p. 163.

***Dus** pe căi rapide în fața directorului carantinei, nu o **duceam** prea bine.* (notre proposition)

La coïncidence interlinguistique dans l'expression d'une même réalité tropologique ne garantit pas pour autant la mise en place d'effets textuels similaires dans la traduction. Ces effets peuvent se trouver perturbés par de fines différences de construction. Prenons la phrase suivante :

*Je ne demande plus autre chose pour **la fin de mes journées**… Allons-nous-en ! Ce sera pour un autre **jour**…*[1]

Céline utilise le syntagme *la fin de mes journées* qui est à prendre littéralement, comme réunion d'éléments lexicaux en association libre, avec le sens de "la fin de chaque journée". Elle fait écho à la locution très proche, *la fin de mes jours*, qui est suggérée par la présence du mot *jour* dans le contexte immédiat. Cette locution a un sens tout à fait différent, elle projette vers la fin de la vie, leitmotiv du *Voyage*. Les deux sens, libre et figé, parviennent à se faire entendre de façon polyphonique, d'une façon inversée cette fois-ci. En effet, c'est le sens défigé qui représente le sens dénotatif, alors que le sens figé reste au niveau du simple écho.

Dans cette situation, la mise en place dans la traduction de l'effet de balancement entre sens analytique et synthétique n'est pas non plus encombrée par un décalage idiomatique. Le roumain connaît la locution *la sfîrşitul zilelor mele*, qui signifie "à la fin de ma vie". L'efficacité du phénomène se heurte en revanche au fait que le roumain est dépourvu de deux formes différentes pour exprimer la synonymie *jour* / *journée*. Chez Maria Ivănescu, par l'usage de ce syntagme, c'est le sens tropologique qui est mis en place, différent du sens dénotatif du texte français ; alors que celui-ci parle de la fin de chaque jour, Maria Ivănescu réfère à la vieillesse, à la fin de la vie :

*Nici nu mai cer altceva pentru **sfîrşitul zilelor mele**… Să mergem ! Rămîne pentru altă **zi**…*[2]

Aussi surprenant que cela puisse paraître, l'installation dans un sens dénotatif différent représente le seul moyen par lequel le traducteur puisse jouer autour du phénomène de figement. La traduction de Maria Ivănescu reproduit, en effet, le premier type de jeu sémantique, où la forme figée entre en rapport avec un lexème pris dans son sens propre (« extraction »

[1] Céline, L.-F., *op. cit.*, p. 286.
[2] Ivănescu, Maria, *op. cit.*, p. 246.

selon François Rastier). Dans la traduction « correcte » du sens dénotatif pratiquée par Angela Cismas, tout effet poétique est détruit, car le syntagme proposé parle - univoquement - de la fin d'une journée de travail :

> *Asta-i tot ce-mi mai doresc la* ***sfîrşitul unei zile*** *de muncă… Hai să plecăm ! Rămâne pe altă* ***dată****…*[1]

Alors que le texte de Céline compte, justement, sur une certaine ambiguïté sémantique entre sens figé et sens libre du syntagme *pour la fin de mes journées*, cette traductrice s'emploie à éliminer toute manifestation du sens tropologique. D'une part, elle marque expressément qu'il s'agit d'une journée *de travail* (*de muncă*). D'autre part, elle renonce au pluriel, porteur du sens tropologique, pour le singulier, qui s'en détache ; la présence de l'article proclitique (***unei*** *zile*) à la place de l'article enclitique (*zile**lor***) sépare davantage la forme proposée par Angela Cismaş de la forme figée existante en roumain. Ce syntagme se trouve ainsi bien éloigné du sens tropologique, tout écho d'une forme figée étant ainsi visiblement anéanti. L'élimination, par ailleurs, de la forme *zi* au profit de *dată* achève l'effacement des dernières traces de cet effet de littéralité à l'œuvre dans le texte de Céline.

Toute locution, chez Céline, penche, dans ce vaste cadre qu'est le texte, vers sa littéralité. Le tour figé *prendre des vessies pour des lanternes* dans la phrase :

> *Les petits types dans mon genre* ***prenaient*** *encore bien plus facilement qu'aujourd'hui* ***des vessies pour des lanternes****.*[2]

résonne tout à fait différemment lorsque le lecteur prend conscience que les *vessies*, tout comme les *lanternes*, sont des motifs, mineurs, mais récurrents, que Céline promène d'un bout à l'autre de son texte, dans leur sens propre[3]. Bien que le sens figé reste le sens dénotatif, l'usage de la locution *prendre des vessies pour des lanternes* contient toutes les prémices de sa littéralité, et suppose une organisation différente des rapports entre le littéral et le figé. La traduction littérale de certaines locutions qui n'existent pas en roumain ne serait-elle pas, dans ces conditions, une façon d'inscrire

---

[1] Cismaş, Angela, *op. cit.*, p. 246.
[2] *Ibid.*, p. 78.
[3] Selon Pierre Guiraud, le sens de la locution, à savoir "se tromper grossièrement", ne résulterait pas d'une confusion entre les objets réels, mais découlerait d'une prise en compte métaphorique, autant de la *lanterne* "baliverne", "conte absurde", que de la *vessie* "chose vaine et sans valeur" (Guiraud, Pierre, *Les Locutions françaises*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, p. 85-86).

à son tour le texte de la traduction dans une dimension poétique ? Florica Dimitrescu remarque l'existence en roumain d'un nombre de locutions, à circulation relativement restreinte, qui appartiennent plutôt au parler individuel et dont le sens est assez abscons pour le locuteur commun :

> *o locutiune ca a mîna porcii la jir cere eforturi de înțelegere, iar una ca a face (cuiva) apa este – pentru majoritatea vorbitorilor de limba romînă (sic) – pur şi simplu de neînțeles, ca şi cum ar aparține unei limbi străine.*[1]

La traduction littérale de la locution *prendre des vessies pour des lanternes* inscrirait dans le texte ce type particulier de locution. Antoine Berman affirme catégoriquement que, dans la traduction, *a fortiori* poétique, « les équivalents d'une locution ou d'un proverbe ne les remplacent pas. Traduire n'est pas chercher des équivalences »[2]. Dans un tel texte, où l'effet se construit sur la littéralité de la locution, la présence de tel ou tel mot compte par-dessus tout. Le lecteur roumain reconstruira lui-même le sens de l'ensemble, aidé par cette « conscience-du-proverbe qui percevra tout de suite, dans le nouveau proverbe, le frère d'un proverbe tout cru »[3].

Bref, à la lumière de ces considérations, il apparaît que Céline se sert de la récurrence formelle, mais aussi d'une certaine forme de récurrence sémantique, pour donner au tour figé tout le poids de sa littéralité. La différence idiomatique agit comme un puissant frein pour la mise en place des effets dans la traduction. L'inscription du texte roumain dans la dimension poétique, qui envisage le tour figé au pied de la lettre, doit s'appuyer, en règle générale, sur des solutions de contournement, telles que la traduction littérale ou le détour de la stricte dénotation.

Bibliographie

Aquien, Michèle, *Saint-John Perse. L'Être et le nom,* éd. Champ Vallon, Seyssel, 1985.
Barthes, Roland, *Essais critiques IV*, éd. du Seuil, Paris, 1984.
Berman, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain,* éd. du Seuil, Paris, 1999.
Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit,* éd. Gallimard, Paris, 1952.
Cismaş, Angela (trad.), *Călătorie la capătul nopții*, ed. Nemira, Bucureşti, 1995.
Dimitrescu, Florica, *Locuțiunile verbale în limba romînă*, ed. Academiei, Bucureşti, 1958.
Guiraud, Pierre, *Les Locutions françaises,* Presses Universitaires de France, Paris, 1961.

---

[1] Dimitrescu, Florica, *op. cit.*, p. 61.
[2] Berman, Antoine, *La Traduction et la lettre ou l'auberge du lointain,* éd. du Seuil, Paris, 1999, p. 65.
[3] *Ibid*.

Ivănescu, Maria (trad.), *Călătorie la capătul nopţii*, ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978.
Quérière (de la), Yves, *Céline et les mots. Étude stylistique des effets de mots dans le « Voyage au bout de la nuit »*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1973.
Rastier, François, « Défigements sémantiques en contexte », in *La Locution entre langue et usage*, textes réunies par Michel Martins-Baltar, éd. ENS, Fontenay-aux-Roses, 1997.
Rey, Alain & Chantreau, Sophie, *Dictionnaire des expressions et locutions*, 2ème édition mise à jour, éd. Dictionnaires le Robert, Paris, 1993.
Ricalens-Pourchot, Nicole, *Les Facéties du français*, éd. Armand Colin, Paris, 2005.

LA COMPLEXITÉ DU CHAOS OU LE CHAOS DE LA COMPLEXITÉ? QUELQUES ÉTAPES DANS LA CODIFICATION DE L'INCERTITUDE

Narcis ZARNESCU
narcis_zarnescu@hotmail.com
Académie Roumaine, Bucarest, Roumanie
University of Sheffield, UK

Résumé

L'auteur se propose, d'une part, de découvrir et inaugurer des repères et, d'autre part, mettre en exergue les points de jonction d'éléments d'épistémologie de diverses disciplines, de créer une réflexion commune sur des objets en partage comme le chaos. Générée par la mise en pratique des outils mathématiques comme les ou les attracteurs fractals, l'étude rend compte de la complexité du chaos et du chaos de la complexité, tout en essayant de délimiter les schèmes d'ordres à travers le chaos et d'en modéliser les stratégies herméneutiques.

Mots-clés: la théorie du chaos et de la complexité, attracteurs fractals, times series analysis

Entre 1970 et 1990, une théorie mathématique du chaos différentiel s'est constituée. A côté de cette théorie principale, l'idée de chaos a désormais sa place dans beaucoup de sciences. Sa théorisation s'est développée dans différentes directions. Mais quand on dit chaos, parle-t-on toujours de la même chose suivant qu'on est météorologue, économiste, astrophysicien, linguiste ou théoricien littéraire? Sous quelles conditions et dans quelles limites une notion ou un concept issu d'une discipline peut-il passer utilement dans une autre? Quelles sont les théories de la connaissance? Quelles sont les conditions d'émergence ou de naissance des inter-disciplines scientifiques? Confronter la portée heuristique de ce processus d'extension et étudier les réactions qui s'ensuivent pourraient devenir ainsi plus qu'une provocation, une démarche herméneutique.[1] Christophe Letellier et Christophe Dumouchel ont démontré, par exemple, qu'il est possible de convertir l'évolution temporelle d'une grandeur physique par une suite de symboles, en construisant «une dynamique symbolique».[2]

---

[1] Voir le Séminaire ISCC/INSMI «Chaos et complexité», 16 septembre 2010, MSCI, http://www.iscc.cnrs.fr/spip.php?article880

[2] Godelle, J., C. Letellier, G. Gouesbet, J. N. Le Toulouzan, G. Gréhan, C. Dumouchel, S. Leroux, J. B. Blaisot & M. Ledoux, "Use of the theory of nonlinear dynamical systems to study the growth of perturbations in an excited water jet", *International Journal of Fluid Mechanics Research*, 24 (1-3), 189-197, 1997; J. Godelle & C. Letellier, "Symbolic

Au mois d'août 1998 se tenait à Boston le 8ième congrès pour l'application des nouvelles sciences de la complexité en psychologie. Ce congrès international organisé par la *Society for Chaos Theory in psychology and Lifes Sciences* regroupait plus d'une centaine d'intervenants (psychologues, psychiatres, mathématiciens, physiciens) provenant de différents pays qui présentaient leurs recherches et leurs théories concernant l'application des nouvelles sciences de la complexité, dans le champs de la psychologie. Depuis la parution du livre *Chaos: making new science* de Gleick en 1987, cette science est en voie de former un nouveau paradigme qui influence déjà plusieurs secteurs de la science traditionnelle. Comme le mentionne Gleick: "Avant 1986, aucun livre de physiologie ne contenait le mot fractal, en 1996 je pense que l'on ne trouvera pas un livre de physiologie qui ne contiendra pas ce mot".[1] Cette nouvelle science appelée communément *science de la complexité ou science du chaos* a vu le jour dans les années soixante et s'est développée notamment grâce à la puissance de calcul des nouveaux ordinateurs. Elle regroupe actuellement plusieurs courants qui partagent notamment le fait de reconnaître le rôle du chaos dans la genèse de la complexité. Trois tendances majeures s'appliquent a ces théories soient: l'étude des systèmes dynamiques et chaotiques, dont par exemple la modélisation des systèmes complexes comme la météo ou l'économie, la deuxième s'intéresse à l'auto-organisation des systèmes à laquelle on peut inclure les structures dissipatives du prix Nobel de chimie Prigogine et finalement la géométrie fractale qui se caractérise par son invariance d'échelle, c'est-à-dire le fait de retrouver la totalité dans la partie peut importe à quel niveau on observe la structure.

La théorie des systèmes dynamiques est souvent vue comme un traitement du signal sophistiqué. En effet, à l'instar d'une transformée de Fourier qui s'applique sur tout type d'oscillations indépendamment de leurs origines, les concepts issus de la théorie du chaos sont génériques et peuvent être aussi bien appliqués à tout système dynamique, quelle qu'en soit l'origine: une langue, un texte, une oeuvre. Henri Poincaré affirmait d'ailleurs, dès ses premiers travaux sur les courbes d'une équation différentielle, que la démarche consiste à représenter l'évolution du système sous la forme d'une trajectoire dans l'espace des phases défini sur l'ensemble des variables nécessaire à la description complète du système. L'analyse se ramène alors à de l'*analysis situs*, autrement dit à de la

---

sequence statistical analysis for free liquid jets", *Physical Review E,* 62 (6), 7973-7981, 2000.

[1] Gleick, Wiley, *Chaos Making a new science*, New York, Viking Penguin, 1987, p.282

topologie. Le cœur de l'analyse consiste alors à caractériser l'organisation relative des orbites périodiques qui constituent le squelette de la structure décrite par la trajectoire. Ce squelette d'orbites périodiques se projette sur une surface branchée (Fig. 1) *appelée gabarit* telle que l'a introduit Robert Gilmore[1].

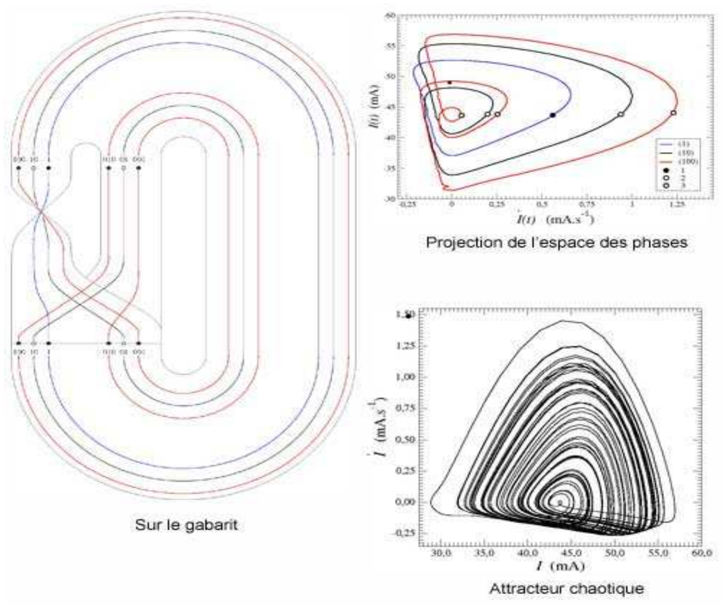


Fig.1

Robert Gilmore s'est intéressé plus particulièrement aux propriétés de ces gabarits dans les cas dits «multi-modaux» correspondant à des chaos relativement développés ainsi qu'à la caractérisation topologique des systèmes pourvus de propriétés de symétrie. Le modèle de l'«œuvre ouverte», théorisé par Umberto Eco, semble être, par exemple, un «multimodal» classique: le texte (l'œuvre) ouvre/inaugure ses espaces chaotiques, multidimensionnels, mais partiellement contrôlés par des stratégies herméneutiques et des mécanismes interprétatifs (Fig.1). Frédéric Fladenmuller inaugure une nouvelle lecture critique de textes modernes s'appuyant méthodologiquement sur la théorie moderne du chaos et plus généralement la science de la complexité.[2] Cette approche originale approfondit notamment la notion de «neutre» en particulier au niveau de la

[1] *Gilmore, R., M. Lefranc,* The Topology of Chaos, Alice in Stretch and Squeezeland, *NY, Wiley, 2002/2009; R. Gilmore, C. Letellier,* The Symmetry of Chaos, *NY, Oxford University Press, 2007.*

[2] Fladenmuller, Frédéric, *La Voix neutre du chaos. Étude sur la complexité de textes modernes*, New York, Peter Lang, coll. "Currents in Comparative Romance Languages and Literatures" (vol. 179), 2010

technique de la caractérisation, en y posant en corollaire principal les principes scientifiques énoncés dans la théorie moderne du «chaos» et du champ théorique de la complexité auquel il appartient, ceci en regard des procédés narratifs. Cette «collusion» sert de point d'ancrage à l'analyse de textes modernes. Fladenmuller soumet l'ouvre de dix-sept écrivains à une analyse inspirée sur l'analyse des systèmes dits chaotiques et le champ plus vaste de la science de la complexité. Sans pour autant essayer d'établir une typologie des textes du chaos, cette étude met en valeur l'importance que ce phénomène revêt au sein du corpus littéraire moderne ; signe de la disparition systématique de paradigmes traditionnels.

Malgré tous ces développements, il existe une confusion autour du terme «complexité». Selon John Horgan, on retrouve plus de 31 définitions différentes de la complexité.[1] Cependant, la plupart s'entende sur le fait que la complexité peut émerger d'un état chaotique et surtout qu'elle peut émerger à partir d'interactions simples. La même difficulté s'applique au terme «chaos» depuis sa dénomination par Yorke en 1975. La meilleure définition de la science du chaos pour le champ de la psychologie semble être celle de Bütz (1996): "Chaos theory, as an unbrella term, describes a holistic process of adaptative transformation, where, over time, small instabilities may result in complex behavior, that may eventualy appear random and experienced as chaos by those accustomed to linear science".[2] Cette science s'applique donc à décrire comment les petites variations génèrent, avec le passage du temps, le chaos qui peut conduire à un niveau supérieur de complexité. C'est ici la caractéristique fondamentale de ses systèmes complexes (dont l'humain, la bourse, la météo, mais aussi les systèmes et structures littéraires, l’inconscient individuel/collectif, les mentalités etc. font parties) que leur extrême dépendance aux conditions initiales: plus un système devient complexe, plus les parties sont reliées et moins la causalité devient proportionnelle. Ce sont les conséquences de l’*effet papillon*.

Certains linguistes, comme Ulrike Jessner et Philippe Herdina (2001)[3], et Diane Larsen-Freeman (1997, 2000)[4], estiment que la théorie du

---

[1] Horgan, John, “From complexity to perplexity”, *Scientific American*, 272 (6), 1995, p.104-109

[2] Butz, M.R., “Chaos theory: Philosophically old, scientifically new”, *Counseling and Values*, *39*, 1995, p. 84-98; Butz, M.R. *Chaos and complexity: Implications for psychological theory and practice.* Washington, DC: Taylor & Francis, 1997.

[3] Jessner, U. & Herdina, Ph., *A dynamic model of multilingualism: Perspectives of change in psycholinguistics*. Clevedon, Multilingual Matters, 2001.

[4] Larsen-Freeman, D., “Chaos/complexity science and second language acquisition”, *Applied Linguistics*, 18,2, 1997, p.141-165; Larsen-Freeman. D., “Second language

chaos et de la complexité peut offrir un cadre suffisamment large qui permettrait d'inclure toutes les factions linguistiques. Il suffit de dire que le/s système/s linguistique/s d'un individu est/sont dans un état de flux permanent, surtout ceux qui sont moins solidement implantés ou incomplets. La performance d'un apprenant en langue étrangère est hautement variable (Dewaele)[1], ce qui pourrait refléter des phases chaotiques dans la réorganisation du savoir linguistique dans le cerveau du locuteur.

La théorie du chaos et de la complexité traite de systèmes complexes, dynamiques et non-linéaires. L'accent est sur le procès plutôt que sur l'état, sur le devenir plutôt que sur l'être (Prigogine & Stengers, 1985; Gleick, 1987)[2]. La TCC examine les synthèses d'ensembles qui émergent en étudiant les interactions entre les composantes individuelles. Les résultats ne peuvent pas être anticipés à partir d'une analyse des composantes individuelles. Il n'y a pas non plus de partie centrale qui dirige les composantes. Les parties/agents agissent et réagissent interagissent avec leur environnement (autres agents ou caractéristiques de leur environnement) sans aucune référence à un objectif global. Toutes les transactions sont purement locales. Le résultat de tout cela est un modèle qui émerge à un niveau plus global. Ces systèmes sont dynamiques. Ils avancent à travers l'espace/temps en suivant un chemin appelé un attracteur - un état ou un modèle auquel le système dynamique est attiré. Un système dynamique complexe développe un attracteur étrange (*strange attractor*) parce que son parcours ne se croise jamais. Son cycle se répète toujours sans jamais suivre exactement le même parcours. Enfin, ces systèmes complexes, dynamiques sont non-linéaires. Cela signifie que les effets résultant d'une cause ne seront jamais proportionnels à la cause. Les effets d'une perturbation n'ont donc aucun rapport avec la taille de celle-ci: un petit changement peut avoir des effets globaux, et réduire le système à un chaos, tandis qu'un changement global peut être absorbé sans aucun effet majeur par le système. Ces systèmes sont caractérisés par une imprévisibilité inhérente à cause de la sensitivité aux conditions initiales.

Le modèle que le langage/le texte littéraire présente est le même modèle fractal que celui d'autres systèmes complexes, dynamiques, non-

---

acquisition and applied linguistics", *Annual Review of Applied Linguistics*, 20, 2000, p. 165-180.

[1] Dewaele, J.-M., "Individual differences in L2 fluency: the effects of introversion and anxiety" in V. Cook (ed.), *The nature of the L2 user*, Clevedon, Multilingual Matters, 2002.

[2] Prigogine, I. & Stengers, I., *Order out of chaos. Man's new dialogue with nature,* London, Flamingo, 1985; Gleick, J., *Chaos…*, 1987, *loc.cit.*

linéaires (Hrebicek & Altmann. 1996; Larsen- Freeman, 1997).[1] Ce modèle permet aux langues/œuvres littéraires de comprimer une masse d'informations dans un espace limité. Ce modèle est constant d'un contexte à l'autre. Le système est dans un état de flux et cependant quelque chose continue. Il est «étrange», et imprévisible, en état d'émergence mais il y a un chemin spécifique que les systèmes dynamiques suivront à travers le temps. C'est ce modèle qui offre la rigidité ou la stabilité de la langue/du texte (Cooper, 1999)[2]. D'autres linguistes, comme Maratschniger (1995)[3] et Robillard (1998)[4], ont insisté sur le fait que la TCC permet aussi de décrire la variation diachronique de langues/*la diachronie de la réception littéraire* à un niveau macrolinguistique. Robillard constate que les théories déterministes ne permettent pas de rendre compte de l'évolution des pidgins et créoles dont le développement n'est m entièrement prévisible ni totalement aléatoire.

Notre étude s'est proposé donc, d'une part, découvrir et inaugurer des repères et, d'autre part, mettre en exergue les points de jonction d'éléments d'épistémologie de diverses disciplines, de créer une réflexion commune sur des objets en partage comme le chaos. Ainsi, des questions rhétoriques telles que: qu'est-ce qui fait science? Quelles sont les théories de la connaissance? Quelles sont les conditions d'émergence ou de naissance des inter-disciplines scientifiques? Comment les disciplines se sont-elles autorisées à faire de l'épistémologie? Quelles sont les théories de l'interdisciplinarité et des pensées complexes ou intégrées?... - ne sont-elles que des instruments d'évaluation de la dynamique conceptuelle, de la migration des concepts ou des termes d'une science à l'autre, les changements qu'ils subissent au passage, et la nature des relations qui s'établissent à cette occasion entre les disciplines. Il s'agit d'identifier les différents canaux de communication entre les sciences ou leur absence et d'en appréhender les difficultés, leurs problèmes: question de communication et d'incommunication. Historiquement, les contacts ponctuels ou réguliers entre sciences différentes apparaissent comme très fructueux, si ce n'est même indispensable au développement des unes et des

---

[1] Hrebicek. L., Altmarm, G., "The levels of order in language" in *Quantitative Linguistics* 57, 1996, p.38-61; Larsen-Freeman, D., *Chaos/complexity*…, 1997, *loc.cit.*

[2] *Cooper*, *D. L.*, *Linquistic attractors: The cognitive dynamics of language acquisition and change*, Amsterdam, John Benjamins, 1999.

[3] Maratschniger, M., "Computerlinguistik in Theorie und Praxis mit besonderer Berücksichtigung der chaostheoretischen Grundlagen in der Linguistik". *Grazer Linguistische Studien* 44, 1995, p. 81-100.

[4] Robillard, Didier de, "Langues, îles, simplicité, déterminisme, chaos. Quelques réflexions fragmentaires sur l'utilisation de l'insularité", *Plurilinguismes,* 15, 1998, p. 48-66.

autres. Il suffit de penser au jeu perpétuel d'allées et venues entre physique ou mécanique et mathématiques, ou au développement actuel de la biologie moléculaire aux frontières de la physique, de la chimie et de la biologie, de la linguistique, la poétique ou l'herméneutique. Et pourtant, la plupart du temps et comme dans le cas du chaos, ces mêmes sciences entretiennent ce qui ressemble à un dialogue de sourds. Dans les faits, beaucoup de spécialistes d'une science particulière, physique, sociologie, mathématiques, biologie ou autre, envisagent avec difficulté qu'il soit possible d'avoir des objectifs ou des procédés de validation autres que ceux propres à leur domaine. L'idée de chaos a sa place dans beaucoup de sciences. Mais quand on dit chaos, parle-t-on de la même chose suivant qu'on est météorologue, économiste, astrophysicien, linguiste ou philologue? On a repéré quelques malentendus entre expérimentalistes, modélisateurs et mathématiciens à propos de ce mot. D'où l'idée en train de se globaliser de confronter les points de vue des biologistes, informaticiens, économistes, physiciens, linguistes, historiens, psychanalystes afin de poursuivre l'inventaire des convergences et des divergences et, peut-être de les mieux comprendre.[1]

Bibliographie

Butz, M.R., "Chaos theory: Philosophically old, scientifically new", *Counseling and Values, 39,* 1995

Butz, M.R. *Chaos and complexity: Implications for psychological theory and practice.* Washington, DC: Taylor & Francis, 1997

Cooper, D. L., *Linguistic attractors: The cognitive dynamics of language acquisition and change*, Amsterdam, John Benjamins, 1999

Fladenmuller, Frédéric, *La Voix neutre du chaos. Étude sur la complexité de textes modernes*, New York, Peter Lang, coll. "Currents in Comparative Romance Languages and Literatures" (vol. 179), 2010

Gilmore, R., M. Lefranc, *The Topology of Chaos, Alice in Stretch and Squeezeland*, NY, Wiley, 2002/2009

R. Gilmore, R., C. Letellier, *The Symmetry of Chaos*, NY, Oxford University Press, 2007

Horgan, John, "From complexity to perplexity" in *Scientific American*, 272 (6), 1995

Larsen-Freeman, D., "Chaos/complexity science and second language acquisition" in *Applied Linguistics,* 18, 2, 1997

---

[1] Voir «Communication entre les sciences: le chaos et la complexité», Séminaire, *Calenda*, publié le vendredi 15 janvier 2010, http://calenda.revues.org/nouvelle15491.html